DIE BRONZETÜREN BERNWARDS ZU HILDESHEIM

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Ursula Storm

aus Berlin

1966

Druck:
ERNST-REUTER-GESELLSCHAFT
der Förderer und Freunde der Freien Universität Berlin e.V.
DISSERTATIONS-DRUCKSTELLE
1 Berlin 33, Garystr. 45

DIE BRONZETÜREN BERNWARDS ZU HILDESHEIM

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Ursula Storm

aus Berlin

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

Dekan: Professor Dr. Herbert Helbig
Referent: Professor Dr. Hans Kauffmann
Korreferent: Professor Dr. Otto von Simson

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Januar 1966

Inhaltsverzeichnis

		Seite
Abkürzungen der Literatur		4
Vorwort		7
Vorbemerkungen		8
I.	Forschungsbericht	13
II.	Das Erzählen	28
	Bewegungsart und Bewegungsinhalt	29
	Inhalt ung plastische Ausdehnung	36
	Differenzierung des Ausdrucks	41
	Kompositionslinien	43
	Die Fragen der Verkürzung	44
	Das Verhältnis zum Grund	45
III.	Stil und Meisterfrage	47
IV.	Die Hildesheimer Werkstätten	57
	Die Kleinplastik	57
	Buchmalerei und Säule	63
	Die Pflanzen	66
	Die Säule	68
V.	Stilkritik in der Forschung	70
VI.	Hildesheim und Niedersachsen	79
	Sächsische Elfenbeine	101
	Hildesheim und Essen	108
VII.	Hildesheim und Fulda	110
	Fuldaer Elfenbeine	120
	Hildesheim und die Pala d'Oro (Aachen)	122
VIII.	Deutlichkeit des Ausdrucks	125
IX.	Türbestimmung	127
Anmerkungen		130

Abkürzungen der Literatur

Algermissen	=	K.Algermissen: Der künstlerische und religiöse Gehalt der Erztüren Bernwards, in: Bernward und Godehard von Hildesheim, Hildesheim 1960, S. 151 ff.
Ars sacra	=	Ars sacra, Kunst des frühen Mittelalters, Ausstellung Bayerische Staatsbibliothek München, München 1950
Beenken	=	H.Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland - 11. u. 12. Jh., Leipzig 1924, S. 4 ff.
Beissel	=	St.Beissel, Der hl. Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst, Hildesheim 1895
Bertram	=	A.Bertram, Hildesheims kostbare Kunstschätze, M.-Gladbach 1913
Beseler-Roggenkamp	=	H.Beseler - H.Roggenkamp, Die Michaelskirche in Hildesheim, Berlin 1954
Cuno	=	H.Cuno, Die ehernen Türflügel am Dom zu Hildesheim, Hildesheim 1886
Dehio	=	G.Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I.Textband, II.Aufl., Berlin - Leipzig 1921
Dibelius, 1906	=	F.Dibelius, Untersuchungen über die Erzgußwerke Bernwards von Hildesheim, Diss. Erlangen 1906, Druck 1907
Dibelius, 1907	=	F.Dibelius, Die Bernwardstür zu Hildesheim, Straßburg 1907
v.Einem	=	H.von Einem, Zur Hildesheimer Bronzetür, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd.59, 1938, S. 3 ff.
Goldschmidt	=	A.Goldschmidt, Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters, Marburg 1926
Goldschmidt, B.M., I(II)	=	A.Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei, Bd.I u. II, München 1928
Goldschmidt, I(II)	=	A.Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Bd.I u. II, Berlin 1914 u. 1918

Haseloff	=	A.Haseloff: Die mittelalterliche Kunst, in: Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen, Doering-Voss, Magdeburg 1905
Photo Haseloff	=	Jeweilige Kasten- und Deckelnummer aus dem Haseloffschen Photonachlaß, Berlin, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität
Hüffer	=	Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit 11. Jh., 2. u. 3. Bd., Berlin 1858: Die Lebensbeschreibung der Bischöfe Bernward und Godehard von Hildesheim. Nach der Ausgabe der Monumenta Germaniae übers. von H.Hüffer
I.Jahrtausend	=	Das I. Jahrtausend, Kultur und Kunst im Werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, Düsseldorf, 1962, Tafelband und Textband I
Jantzen, 1935	=	H.Jantzen, Ottonische Kunst, Wölfflin-Festschrift 1935, S. 96
Jantzen, 1959	=	H.Jantzen, Ottonische Kunst, München 1947; Neuausgabe 1959 in: Rowohlts Deutsche Enzyklopädie Nr. 89 (hier benutzt)
Kratz	=	J.M.Kratz, Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschätze und sonstige Merkwürdigkeiten, Hildesheim, 1840
Lüntzel	=	H.A.Lüntzel, Der hl. Bernward - Bischof von Hildesheim, 1856
Messerer	=	W.Messerer, Das Relief im Mittelalter, Berlin 1959
Nordenfalk	=	C.Nordenfalk, Der Meister des Registrum Gregori, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, 1950
Panofsky	=	E.Panofsky, Die deutsche Plastik des 11.-13. Jhs., München 1924
Pinder	=	W.Pinder, Kunst der deutschen Kaiserzeit, 1937, S. 114 ff.
Schnitzler	=	E.Schnitzler, Fulda oder Reichenau, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1957, XIX, S. 39 ff.

Swarzenski Monuments	=	H.Swarzenski, Monuments of romanesque art, London 1953
Tschan	=	F.J.Tschan, Saint Bernward of Hildesheim. I. His life and times (1942); II. His works of art (1951); III. Album (Indiana 1952) Publications in mediaeval studies. The University of Notre Dame, Bd. VI-VIII
Vita Bernwardi M G SS IV	=	Vita Bernwardi episcopi Hildesheimensis auctoro Thangmaro. In: Monumenta Germaniae historica Scriptum Tom. IV (zit. nach Beseler-Roggenkamp, S.168) übers. von H.Hüffer
Weitzmann	=	K.Weitzmann, Eine Fuldaer Elfenbeingruppe, in: Festschrift für A.Goldschmidt zum 70. Geb., Berlin 1935, 14-18
Werdendes Abendland	=	Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr, Ausstellung Villa Hügel, Essen 1956
Wesenberg	=	R.Wesenberg, Bernwardinische Plastik, Berlin 1955
Zimmermann	=	E.H.Zimmermann, Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k.Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, Bd.IV, Wien 1910

(Weitere Literatur jeweils in den Anmerkungen)

Zitierte Abbildungen:

Wes. 1,2 ...	= Wesenberg (auch zit. W./...)
T./1,2 ...	= Tschan, III, Album (Tafel)
P. 1,2 ...	= Die Bernwardstür in Hildesheim, 52 Tafeln, Piper-Bücherei, Bd.91, München 1958

Die 16 Türfelder werden unter folgenden Bezeichnungen im Text angegeben (die Figuren werden jeweils zugeordnet):

I.	Feld - Erschaffung	XVI.	Feld - der auferstandene Chr.
II.	" - Zuführung	XV.	" - Grab(szene)
III.	" - Sündenfall	XIV.	" - Kreuzigung
IV.	" - Verurteilung	XIII.	" - Vorführung
V.	" - Vertreibung	XII.	" - Darbringung
VI.	" - Erdenleben	XI.	" - Anbetung
VII.	" - Opfer der Brüder	X.	" - Geburt
VIII.	" - Brudermord	IX.	" - Verkündigung

"links" und "rechts" ist jeweils von den Figuren aus gesehen, wenn es nicht anders betont wird.

Vorwort

Eine umfassende Überschau über das gesamte Material der Hildesheimer Plastik zur Zeit des Bischofs Bernward veröffentlichte 1955 R.Wesenberg. Seine sorgfältige Zusammenstellung von Kleinplastik und Großbronzen bedeutete die Grundlage, auf die sich meine Arbeit dankbar stützen konnte.

Goldschmidts Beobachtungen vor den Türfeldern in seinem Buch über die deutschen Bronzetüren sind von bleibender Gültigkeit. Seine sachlich-knappe Darlegung scheint mir bis heute die einleuchtendste zu sein.

Ohne den Bestand der Photosammlung Haseloff (im Kunsthistorischen Institut, Berlin) wäre das vielfach zerstreute und unpublizierte Material aus der Buchmalerei unzugänglich geblieben.

Zugleich danke ich besonders Dr.T.Buddensieg, der seine Photos für Abbildungen freundlicherweise zur Verfügung stellte, im Laufe der Arbeit für alle Fragen Verständnis zeigte und wertvolle Hinweise gab.

Ich möchte ganz besonders Herrn Professor H.Kauffmann danken für die Anregungen, die ich im Laufe meiner Studienjahre durch seine Vorlesungen und Übungen empfangen habe.

Vorbemerkungen

Die Urteile über den künstlerischen Wert der Hildesheimer Bronzetüren reichen von abfälligen Bemerkungen bis hin zu überschwenglichen Lobpreisungen. "Das verkommenste spätantike Relief hat mehr Stil", meinte Dehio (S.168), und Beenken schrieb: "Sowohl die technische wie künstlerische Leistung sind Höchstleistungen der Epoche."
Garger (s.o.) hat vorgeschlagen, die Felder Stelle für Stelle abzufragen, "was ernst zu nehmende Form ist und was nicht."

Neben einer chronologischen Übersicht über die Forschung, die vor allem die Frage der Wertung berücksichtigte, und Bemerkungen zu Wesenbergs Publikation stellte ich meine Arbeit unter zwei Aspekte.
Einmal wurde versucht, die einzelnen Figuren auf ihre rein anschaubare Aktion im Bildfeld durchzusehen und die Darstellungsart der Bildvorgänge allein aus den Bewegungen der Personen abzulesen.
Zum anderen sind aus Anmerkungen in der Literatur zwei Hinweise aufgegriffen worden, die Möglichkeiten enthielten, die stilistische Situation in Hildesheim zur Zeit Bernwards einzugrenzen. Als neues Vergleichsmaterial wurden Miniaturen und Elfenbeine, die nach Niedersachsen und Fulda lokalisiert werden, neben die Türfelder gestellt. Trotz der Fülle der Vermutungen gelang es mir nur in wenigen Fällen, Verwandtschaftsbereiche zu zeigen.
Auf eine Beschreibung im Sinne einer Bestandsaufnahme der einzelnen Szenen wurde verzichtet, da sie von Dibelius (1907), besonders knapp und kennzeichnend von Goldschmidt und zuletzt von Wesenberg (S.70 ff.) gegeben wurden. Das für die Türen in Frage kommende Quellenmaterial hat Wesenberg (S.65 u. 172 ff.) zusammengestellt.

Den von Goldschmidt (S.14-15) und Wesenberg (S.65 u.172 ff.) erreichten Ergebnissen über die Datierung der Türen neue Hinweise hinzuzufügen, sah ich mich nicht in der Lage.

Dem ikonographischen Problem der einzelnen Szenen ist Wesenberg (S.68 ff.), der sich auf Dibelius und Goldschmidt stützt, nachgegangen, und seinen Ergebnissen konnten keine neuen Beobachtungen an die Seite gestellt werden.
Die Verfasserin ist sich bewußt, im Rahmen einer solchen nach Zeit und Zielsetzung begrenzten Arbeit nur an einigen Punkten in den Bereich selbständiger Beobachtungen vorgestoßen zu sein.

"Bernwardstür

Hildesheim, Dom
Hildesheim, um 1015. Bronzeguß H. 472 B (zusammen) 227

Die Bernwardstür besteht aus zwei Flügeln. Jeder Flügel der Tür ist in einem Stück gegossen. Ursprünglich für St.Michael bestimmt, sind sie nach dem Tode Bischofs Bernward an den Dom übertragen worden. Die Vita Godehardi Kap.37 nennt Bernward als ihren Schöpfer. - Die Bernwardstüren sind, zusammen mit der Bernwardssäule in Hildesheim, das bedeutendste und bildreichste Werk ottonischer Bronzegießkunst. Sie setzen Bernwards Kenntnis sowohl unfigürlicher Türen, wie derer von Aachen und Mainz, als auch der mit Reliefs überzogenen spätantiken Kirchenportale in Rom (Sta. Sabina) und Mailand (S. Ambrogio) voraus. Im Vergleich zu diesen Vorbildern tritt das Rahmenwerk zugunsten der Sprache der Bilder völlig zurück. An den beiden Flügeln sind das Alte und das Neue Testament konfrontiert. Dies geschieht teils noch in der frühchristlichen Weise gesamthafter Gegenüberstellung der beiden vollständigen Bildzyklen, die einander entgegenlaufen (Altes Testament oben links beginnend, das Neue Testament unten rechts beginnend, nicht zuletzt bedingt durch ursprünglich getrennte Aufhängung der Türen). Teilweise setzt sich aber auch schon das mittelalterliche Prinzip der ins individuelle Bild hineinreichenden typologischen Entsprechung durch ..."

(Aus dem Katalog: Das I.Jahrtausend, 1962, Nr.426-29)

"Selbst ein so bedeutendes Denkmal wie die Bernwardstür müßte Stelle für Stelle abgefragt werden, was ernst zu nehmende Form ist und was nicht. Vielleicht ist alles ernst zu nehmende Form. Vielleicht. Ein Denkmal dieser Situation ist doch erst sicherzustellen, gerade seiner Bedeutung zuliebe. Die Urteilsschwankungen liegen nicht nur am Generationsunterschied. Dehio (Geschichte, S.168) hat die Tür unterschätzt. Aber sein "und doch!" ist vielmehr wert als die salbungsvolle Kritiklosigkeit jüngerer Beurteiler. Jedenfalls ist das gesündere Verfahren, erst zu fragen und nicht gleich in die Saiten zu greifen." (Garger, Kritische Berichte V, 1932/33, "Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst", S.104, Anm.3)

I. Forschungsbericht

Bevor man sich mit den Türflügeln innerhalb des deutschen Schrifttums befaßte, wurde dem Leben und dem bischöflichen Wirken des Mannes, den die Tür in ihrer Inschrift namentlich nennt, Bischof Bernward von Hildesheim, in Übersetzungen, poetischen Bearbeitungen, Betrachtungen seiner Biographie von Thangmar großes Interesse entgegengebracht[1]. Die Türen werden im 17. Jahrhundert erstmalig in die Literatur eingeführt mit einem kurz zusammengefaßten Inhaltsverzeichnis ihrer 16 Szenenreliefs[2]. Anfang des 18. Jhs. wurde diesem dann eine in Kupfer gestochene Abbildung beigelegt, die der stiftshildesheimische Hof- und Grenzrat J.C. Rosenthal von einem Hildesheimer Goldarbeiter anfertigen ließ. Kurze Erklärungen der Szenen erscheinen 1754 im "Hannoverschen Anzeiger", 1809 im "Sonntagsblatt". Zwei lithographierte Blätter (Abbildungen und Erläuterungen) veröffentlichte 1825 der Domkapitular J.K. Freiherr von Lombeck-Gundenau im zweiten Band des Vaterländischen Archivs Nr.10. Im gleichen Jahr werden sie in einem literarischen Konversationsblatt den Korssunschen Türen, die Adelung veröffentlicht hatte, gegenübergestellt. Kratz veröffentlicht 1840 die "Kostbarkeiten, Kunstschätze und sonstige Merkwürdigkeiten des Hildesheimer Domes". Er stellt Bildwerke, Geräte und Handschriften aus dem Zeitraum 993-1073, d.h. von Bernwards Bischofsantritt bis zum Tode seines zweiten Nachfolgers Hezilo, zusammen. Die beiden Silberleuchter, das kleine silberne Kruzifix, das sog. Bernwardskreuz sind hier wohl erstmalig zusammengestellt. Die Türen werden als persönliche künstlerische Leistung des Bischofs angesehen, "er schuf sie im Jahre 1015"[3]. Die Form und Bildung sei "merkwürdig"[4]. Dieses "merkwürdig" sollte bis in unser Jh. in der Beurteilung der Türen in mehr oder weniger radikaler Ausdrucksweise ausgesprochen werden. Die Technik der Reliefs konstatiert Kratz kurz als "hocherhabene Arbeit", doch meint er, ein Geist entwarf sie, um sie "geisteindringlich zu machen"[5].

Diesem "eindringlich" für den Beschauer sich darstellenden theologischen Programm wird in den meisten Abhandlungen der folgenden Jahrzehnte die Hauptaufmerksamkeit geschenkt. Daß sich Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, je auf einem Flügel untereinander geordnet, in ganz bewußter Weise gegenüberstehen, versucht man eindringlich und ausführlich glaubhaft zu machen, indem durch die Bibel, Kirchenväter u.a. theologische Schriften Belege für eindeutige Auslegungen herangezogen werden.
Man beschreibt die einzelnen Felder und bezieht sie inhaltlich aufeinander. Aber schon im Erkennen des Dargestellten vom reinen Ansehen her, kommen die Verfasser zu erstaunlich unterschiedlichen Resultaten[6].
Die Inschrift hatte schon Kratz als Nachbernwardinisch erkannt. Das "suspendi" berichtigt Lützel 1856[7] anhand der Vita Godehardi in der Richtung, daß es nicht im Sinne von "Selbstmachen", sondern "als gießen lassen" zu verstehen sei. Überhaupt wird von ihm zum ersten mal eine eingehende Deutung der Inschrift versucht, bei der Lüntzel zu dem Ergebnis kommt, daß auch das "in faciem angelici-templi" keineswegs eindeutig aufgefaßt werden kann[8]. Auf die Antithesen der Felder geht er nicht ein, dagegen wird dem bischöflichen Wirken breiter Raum eingeräumt - anknüpfend an den Gandersheimer Streit[9].
Im Sommer 1840 war Burckhardt in Hildesheim. Kaegi[10] schreibt in seiner Biographie darüber: "Den Höhepunkt der Reise bildete ein längerer Aufenthalt in Hildesheim. Zwölf Blätter Skizzen und Notizen sprechen von mehrtägiger Versenkung." Schon vor der Abreise hatte Burckhardt in zwei Briefen mitgeteilt[11], daß sein besonderes Augenmerk auf eine "Masse von Antiqualien à mon goût" in Hildesheim sich richten würde. Es werden "gegossene Kirchenpforten aus dem 11. Jh." erwähnt. Er wollte seine bei Kugler in Berlin gemachten architekturgeschichtlichen Studien "in Anwendung zu bringen suchen und sehen wie es damit geht". Auf dem Blatt, wo er vom Hildesheimer Taufbecken zwei Skizzen machte[12], findet sich ganz unten eine zweizeilige Notiz: "Die berühmten Bronzetüren:

der Oberleib der Figuren immer herausge(beugt?) wie bei J. Bolognas Pisanertüren."
Burckhardt hat Details (Basen, Kapitelle u.a.) von St.Michael gezeichnet, von der Bronzesäule ein zeichnerisches Schema, die Türen aber nicht wiedergegeben. Aufschlußreich sind nun die Notizen zur Säule, aus denen man seine Beurteilung der Türen ableiten kann. Hier seien jene zitiert (nach Kaegi): "Säule von Bronze von Bischof Bernward um 1000 gegossen, in sieben Reihen die Geschichte Christi seit der Taufe enthaltend ... Die Arbeit ist weniger geübt, frei und edel als die der Domtüren, mag demnach früher fallen. Doch auch schon hier große Aktion, ja Leidenschaft und gute Entwicklung der Figuren, z.B. Lazarus"[13]. Aus dieser Notiz geht hervor, wie stark Burckhardt die Bedeutung der Türen bewußt geworden ist. Vergegenwärtigt man sich die Situation der Jahrhundertmitte, vor allem dann die nachfolgenden Beurteilungen, die die Reliefs der Säule gegenüber denen der Tür im plastischen Sinne künstlerisch höher bewertet haben, ist es um so erstaunlicher, wie unvoreingenommen Burckhardt die Türen qualitativ voranstellt. Sie sind also edler und freier (das Hervorstehen der Figuren wird positiv gesehen; "frei" wohl im Sinne von Sich-frei-machen, sie kümmern sich nicht um bindenden Grund),und damit verbunden verstand er auch ihre ungeheure Aktion, "ja Leidenschaft", die um Grade stärker ist als die auf der Säule. Burckhardt steht wohl einzig in der Forschung, daraus eine Entwicklung von der Säule zur Tür abzuleiten![14]
Kugler hat in der ersten Auflage seines Handbuchs für Kunstgeschichte Bernward als Förderer eines selbsttätigen Kunstbetriebs hervorgehoben, der sich nicht begnügte, Arbeiten zur Ausstattung seiner Kirche von auswärts zu sammeln[15]. Besonders werden das sogenannte Bernwardskreuz und die Leuchter genannt. Aber "eigentliche Kunstarbeiten ... der ersten Ausübung der höheren Bildnerei" seien die Türflügel und die Säule (die ersten der Art in Deutschland). Die Arbeit an den Türen sei mehr "ausgebildet". Kugler deutet in Ermangelung genügender Abbildungen vorsichtig auf byzantinische

Vorbilder (während er an den Augsburger Türen, um 1070, sehr wenig byzantinisches Element bemerkt).
In seiner zweiten Auflage von 1848 (Vorwort 1847), die mit den Zusätzen Burckhardts erscheint, ist der Text der ersten weitgehend beibehalten[16]. Burckhardts Ergänzung ist in folgende Sätze gefaßt: "Der Stil beider Werke (Tür und Säule) gibt eine vollkommene Anschauung des eben aus der Verwilderung emporstrebenden, auf altchristlicher Grundlage beruhenden abendländischen Stiles, welcher sich an der Säule in roherer, an den Pforten in zierlicherer Weise ausspricht"[17].
In Kuglers von Lübke bearbeiteten vierten Auflage von 1861[18] werden Tür und Säule ebenfalls an den Anfang einer ersten selbständigen großartigen Entwicklung des 11. Jhs. gestellt: sowohl durch "meisterlich gesichertes technisches Verfahren" als auch im "Ernst des künstlerischen Gedankens". Die Gebärden seien "zumeist ganz sprechend". Der Brudermord ist die einzige abgebildete Szene - "schon in lebhafter dramatischer Empfindung". Jedoch, wenn er auf die Darstellungsmittel zu sprechen kommt, nennt er die "nackten Figuren schauerlich mißgeborene Embryone", andere Gestalten "mißwachsen" und empfindet dagegen "eine gewisse studierte Glätte des Vortrags" als peinlich. Das Vorstoßen der Köpfe geschehe wohl, "um der Schau aufwärts größere Deutlichkeit zu geben, (obgleich dies zum Teil an den unteren Feldern der Fall ist)"[19]. Auch wird vor den Türfeldern der Begriff vom "Hautrelief" verwendet (siehe erste Auflage)[20].
1868 erscheint in der Zeitschrift für bildende Kunst eine Rezension über Springers "Bilder aus der neueren Kunstgeschichte" (Bonn, 1867)[21] unter dem Stichwort "Nachleben der Antike im Mittelalter". Springers Ausführungen folgend, - die antike Vorbilder im Mittelalter als vorhanden betrachten -, wird Bernward als Persönlichkeit gesehen, der vor allem die Trajanssäule kopierte; darüber hinaus sieht der Verfasser J.L. es als Selbstverständlichkeit an, daß der Bischof als Erzieher am Hofe Theophanus fremdes Gerät studierte und nachbilden ließ ("wenn es uns auch nicht ausdrücklich berichtet wäre)"[22].

Bernwards Name war 1867 innerhalb einer Auseinandersetzung zwischen Springer und Mithoff[23] gefallen, in der es um die Frage ging: wer baute, meißelte und malte im Mittelalter? Springer zweifelte an wirklicher Kunstübung z.B. bei Meinwerk von Paderborn, in Hildesheim bei Godehard und Hezilo. Allerdings käme man bei Bernward neben anderen Bischöfen als "Laien" zu größerer Gewißheit einer manuellen Mitbeteiligung bei der Herstellung von Kunstwerken.
C.Schnaase hob in seiner Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter (1871, 2. Auflage, 2.Bd., S.663-665) die Gestalt Bernwards zunächst mit anderen Bischöfen (Willigis von Mainz und Meinwerk von Paderborn) als einer der gelehrten Männer und "Kunstenthusiasten" hervor, die Schulen anlegen und sich "bald auf antik-römische Arbeiten werfen". Die Figuren der Türen werden nach Tracht und Proportion nicht unter den byzantinischen Einfluß gestellt, den Schnaase für die Goldschmiedekunst des 10. Jhs. in Anspruch nimmt. Die Baseler Altartafel wird in ihrem Stil in jene Richtung gebracht, die Türfelder aber sind davon abgehoben, die Zeichnung wird als "äußerst roh" empfunden, doch die Bewegungen "stark, die Motive verständlich und naiv, das Relief nach Maßgabe der Entfernung, in welcher die Figuren gedacht werden oder nach ihrer Bedeutung bald flacher, bald stärker ..." Den Stil der Säule deutet Schnaase "roher und weniger gelungen", deren Behandlung sei den Hildesheimer Künstlern unnatürlich, man sehe das an der völlig anderen Machart der Türen, wo kein direktes antikes Vorbild (wie die Trajanssäule) vorliege. Obwohl er die Richtung dieser Schule als "völlig naturalistische" bezeichnet, ist er es, der zum ersten mal ausspricht, daß die Türfelder einmal malerischen zum anderen plastischen Anforderungen unterliegen und danach die Reliefhöhe sich richtet!
1877 veröffentlicht Dohme in seinen Künstlerbiographien[24] nach Einhart und Tuotilo von St.Gallen das künstlerische Wirken Bernwards. Türen und Säule werden inhaltlich eng zusammengebracht, aber in der künstlerischen Darstellungsart stehen die Bronzeflügel der letzteren nach. Bei diesen

wird nicht "dem Reliefstile gemäß" modelliert, während doch die Augsburger Domtüren zeigten, "daß der rechte gute Reliefstil in jener Zeit keineswegs unbekannt war." Trotz der Ungeschicklichkeit in der formalen Ausführung, würden die Bilder bei aufmerksamer Betrachtung "sehr anziehend", weil der Meister sich "den Stoff selbst zurechtlegte". Dieses "dennoch" bei Ablehnung künstlerischer Bewältigung, das Bode fast 10 Jahre später wieder betonte, sollte noch Dehio 1918 ausdrücken!
1886 veröffentlicht Cuno[25)] eine sorgfältige Gegenüberstellung von alt- und neutestamentlichen Szenen, indem er eine vollkommen logische Anordnung der Türfelder herausarbeitet. Weder Stilistik noch Formen- oder Motivauswahl sind berücksichtigt. Das Hervorstoßen der Figuren wird als "Manier" bezeichnet. Cuno geht auf den vermutlichen Bücherbestand der Hildesheimer Domschule ein und versucht auch von der mittelalterlichen Philosophie aus die Themenwahl der 16 Felder zu klären.
Im gleichen Jahr geht Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik[26)] auf den Stil, die Art der Türdarstellung ein und stellt sie unter Bernwards eigenhändiger Beteiligung an den Anfang einer freien, monumentalen Plastik, trennt sie aber in der Ausführung nicht von der Kleinkunst (Goldschmiederei). Den "kindlichen Anfängen von Stil" spricht er jeden künstlerischen Wert ab. Gegenüber den "ganz kurz und steif" sich gebenden Gestalten auf der Säule sei auf der Tür "eine lebhafte Bewegung wenigstens gewollt". Den von ihm als häßlich und oft karikierend verzerrt angesehenen Gestalten muß er jedoch eine "unmittelbar zum Beschauer" sprechende Kraft, auch Größe und Gewalt zugestehen.
1895 veröffentlicht Beissel eine Arbeit über den "Heiligen Bernward von Hildesheim als Förderer und Künstler der deutschen Kunst", nachdem er ein Jahr vorher "des Hlg. Bernward Evangelienbuch" in einer Abhandlung mit 26 Lichtdrucktafeln in die Kunstgeschichte eingeführt hat. Der zweiten Abhandlung werden ebenfalls Lichtdrucktafeln und zahlreiche Textillustrationen beigegeben. Beissel sagt selbst, daß er die

Ergebnisse der bis dahin erschienenen Einzeluntersuchungen zusammenfasse und versuche, ein "schärferes" Bild von des Bischofs Wirken zu geben. Beissel stellt ein ausführliches Literaturverzeichnis zusammen. Ikonographisch gibt er (S.41) die ersten exakten Hinweise auf die Genesis-Szenen karolingischer Bibeln. Beissel bezweifelt nicht, daß Bernward einen Parallelismus bezweckte, und zwar in den wichtigsten Szenen "ohne in jedem Falle daran zu denken, einen Typus und Antitypus zu bieten" (S.45). Byzantinische Einwirkung spricht er in Hildesheim ab. Das Hervorstoßen der Figuren erklärt er so: "Der kühne Meister versuchte, das starke Leben, welches in seinen Gruppen pulsiert, deutlich hervortreten zu lassen. Er will die Figuren vom Hintergrunde loslösen und ihnen durch tieferes Relief mehr Deutlichkeit geben, damit auch Fernsehende sie zu erkennen vermöchten." (S.49). Der Versuch sei ein "Fehlgriff", beweise aber "Tatkraft und Schaffensdrang" der Zeit. In Einzelvergleichen stellt er Säule und Tür nebeneinander. Die Modellierung sei auf der letzteren sorgfältiger, "hier wurde alles reiflicher erwogen" (S.50). Beissel spricht zum ersten Mal von "bernwardinischer Kunst".

1897, in der Geschichte der christlichen Kunst im 16. Buch der Skulptur im Zeitalter der nationalen Stile des Nordens (11.-15.Jh.) bildet F.X.Kraus Türen und Säule ab.[27] Er betont die inhaltliche Anlehnung der Zyklen an altchristliche Tradition, spricht aber aus, daß der, "innere, unmittelbare Einfluß der Antike aufgehoben ist". Den Türen ermangele es völlig am plastischen Sinn, sie werden gegen andere Werke abgehoben, die "mit Sicherheit auf seine Hand (Bernward)" zurückgeführt werden und ein "viel bedeutenderes künstlerisches Vermögen" offenbarten: das kostbare Kreuz in S.Magdalenen, Hildesheim, die Patene des Welfenschatzes und ein Kolossalkruzifixus in Braunschweig![28]

M.G. Zimmermann[29], 1897, erkennt zwar den Anschluß der Säule an römische Vorbilder an, doch vermißt er in deren "plumpen, steifen dichtgedrängten Figuren" jede "Spur von

natürlichem Leben, welches die Reliefs der Bronzetüren bei allem Ungeschick so anziehend macht". (Aber bei den Türen sei keine Ahnung von Reliefstil vorhanden). Die freien Köpfe verbindet er mit dem Streben nach Ausdruckssteigerung.
Im Springerschen Handbuch für Kunstgeschichte von 1904[30] wird die Geistesrichtung Bernwards besonders verstanden aus seiner Kopie der Trajanssäule. Die Hildesheimer sei mit plastischem Sinne entworfen, während die Türreliefs diese vermissen lassen. Die Ursache der herausstrebenden Köpfe wird ebenfalls im Suchen nach größerer Deutlichkeit gesehen[31].
Dibelius schreibt 1906 eine Dissertation "Untersuchungen über die Erzgußwerke Bernwards von Hildesheim"[32], die in erster Linie eine eingehende Beleuchtung der zeitlichen Bestimmung von Türen und Säule bringt. An der Vorstellung von einer "idealen Fläche als vordere Ebene", innerhalb eines Reliefbildes gemessen, bedeutet "jeder Verstoß gegen diese Regel eine Schädigung der künstlerischen Wirkung". Im ganzen wird das Werk als "geradezu klägliches Bild empfunden", obwohl einzelnen Gestalten ein "hoher Stimmungsgehalt" nicht abgesprochen werden kann. Sowohl der bildnerische Stil der Säule, als ein ausgeprägter Formenschatz, wird als qualitativ höher bewertet gegenüber den Türen, die keinen "fertigen" Stil aufweisen. Im Februar 1907 erscheint seine zweite Einzelabhandlung[33] über die Türen, in der die Ergebnisse seiner Dissertation als zweites Kapitel aufgenommen werden. Im ersten Kapitel geht er auf die von Neumann[34] und Beissel erstmals ausgesprochenen Hinweise auf karolingische Bibeln im Zusammenhang mit den Hildesheimer Genesis-Szenen ein und bildet sie auf 4 Tafeln ab. Der dritte Teil behandelt das Verhältnis zur Mainzer Willigis-Tür, nachdem Dibelius als erster die Legierungen beider Bronzewerke verglich und als die gleichen entdeckte. In dieser zweiten Arbeit behandelt er die einzelnen Szenen unvoreingenommener und gibt Charakterisierungen von verschiedenen Figuren, die gereiht auftreten, und stellt feine Unterschiede der

Bewegung heraus. Dennoch kommt er anhand des ästhetischen Verhältnisses (zur Mainzer Tür) zur Feststellung, daß der erste Anblick ein "häßlicher" sei, was aus dem Mißverhältnis der Reliefs zum Rahmen abzuleiten sei; die Felder seien "zu weit"[35]. Wichtiger aber ist, daß Dibelius versucht, von Seiten der Ikonographie Verbindungen zu suchen, sowohl in der Buchmalerei als auch in der Elfenbeinkunst: Tours und die Schnitzschule des Essener Theophanureliefs für die Türen als verbindende Glieder.
G.Swarzenski lieferte 1909 zum 3. Band des Thieme-Becker-Künstlerlexikons den Artikel über Bernward[36], in dem versucht wird, für die neu begründete Kunstproduktion des Bischofs Voraussetzungen und Verwandtschaftsbereiche zu nennen: sächsisch-westfälischer Raum, Bayern, byzantinische Einflüsse "dazu kommt ein merkwürdiger, durch Italien vermittelter Einfluß antiker Denkmäler"[37]. Bernward wird als eine Persönlichkeit charakterisiert, die aus einer manuellen wie geistigen Ausbildung heraus an erster Stelle der Männer steht, die aufgrund ihrer überlegenen Bildung den jeweiligen Kunstbetrieb ständig beeinflußt haben.
1904 waren in der Geschichte der Metallkunst die Aachener und Mainzer Bronzetüren als Anregung, in technischer Hinsicht die von S.Sabina in Rom für die künstlerische Reliefausschmückung der Hildesheimer Flügel angeführt worden[38].
Unterschiede in der Reliefmodellierung hat Creutz 1910 in "die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland" kurz angedeutet und das Herausbiegen der Figuren in den wirklichen Raum als "neues plastisches Wollen" bezeichnet.

Daß das, was die Figuren ausdrücken wollen mit dem Wie der Darstellungsweise zusammengesehen werden muß, mochte A.Bertram ahnen, wenn er 1913[39] die Lebhaftigkeit der Gebärde, die Beobachtungsgabe des Künstlers von körperlicher Bewegung als anschaulich gemachte Eindringlichkeit von menschlichen Empfindungen anerkennt. Daß sich Oberkörper vom Grunde loslösen, verbindet er mit dem "Streben, die Darstellung anschaulicher zu machen und die handelnden Personen wenigstens halb in voller Rundung zu zeigen". Das

wäre der Anlaß dieser "unnatürlichen Form heraushängender Körper". Die Säule allerdings wird als "kühnstes Werk" niedersächsischen Erzgusses bezeichnet.
Dehio im ersten Textband der Geschichte der deutschen Kunst[40] bezeichnet die Flächen der Kompositionen als "viel zu groß, die Leere notdürftig ausgefüllt", den Rahmen weder in seiner technischen noch in seiner ästhetischen Bedeutung erkannt. Dann sein: "Und doch!" Da er das Ziel künstlerischen Wollens hier als einseitig auf mimischen Ausdruck hin versteht, sieht er alles, was außerhalb des unmittelbaren Vortrages steht, als "Stümperei". "Um Stil und Form ist es ihm (dem Meister) nicht zu tun, allein um Ausdruck."
1922 behandelt M.Burg die Plastik unter Bernward in "Ottonische Plastik"[41]. Sie folgt in den Ausführungen über Türen und Säule Dibelius, fügt einige Beobachtungen über unterschiedliche plastische Behandlung an, die sie zwei bis drei verschiedene Meisterhände annehmen lassen. Die Umsetzung einer malerischen Bildkonzeption ins Relieffeld geschehe "ohne Empfinden für das Wesen plastischer Form", das gerade die Säule bestimme. Doch wird der selbständig klare Aufbau und die fest aufgeteilte Komposition der Felder "aus dem sicheren instinktiven Gefühl für das Monumentale" betont. Die Körper werden als "fast in der Silhouette gegeben" verstanden, damit ist auch ihr Verhältnis zum Reliefgrund bestimmt. Die härtere Modellierung der Säulenfiguren wird schon auf einigen Türfeldern gesehen (die Kain- und Abel-Szenen so als die "Fortschrittlichsten").
Im gleichen Jahr erscheint von Habicht "Niedersächsische Kunst in Einzeldarstellungen, des Hlg. Bernwards Kunstwerke". Er vertritt die Auffassung, daß "Aneignungen der Erfahrenswelt und ihre bildkünstlerische Darstellung" weniger wichtig sind und daß "geistig-religiöse Inhalte und Absichten" an bestimmender Stelle stehen, "daß monumentale Formensprache ... überhaupt nicht aufkommen kann und soll", damit "eine gewollte und selbst gesetzte Grenze gewahrt wird". Auf der anderen Seite meint er: "Verlegenheit und Absicht halten sich die Waage."[42]

Stange[43] mißt 1923 zunächst Türen und Säule am antiken Reliefstil, doch wird der intensive Stimmungsgehalt auf den Bronzeflügeln als etwas gänzlich Neues herausgearbeitet. Er hebt die ausdruckssteigernde rhythmische Flächenfüllung im Vergleich mit späteren Handschriften der Reichenauer Schule hervor - und damit die Entfernung von illusionistisch-spätrömischen Reliefs.
1924 befassen sich drei Kunsthistoriker jeweils innerhalb einer Darstellung früher mittelalterlicher Plastik mit den Türen: Panofsky, Beenken und Hamann[44]. Letzterer beurteilt die Türen zunächst als "Erbe spätantiker Reife", faßt die beobachteten Widersprüche und Begriffe wie "Quasi-Illusion, -Naturalismus, -Psychologismus und Scheineleganz" zusammen, hebt jedoch dann die Frische und eigene Sprache der Erzählung, das neue Strenge und Monumentale gegenüber der Fläche hervor.
Panofsky nimmt neben Tür und Säule auch den silbernen Kruzifix in sein Korpus auf und versucht, der besonderen Art und Weise der körperlichen Modellierung in knapper Beschreibung gerecht zu werden (mit dem stilistisch neuen Hinweis auf ein Elfenbein um 1000 aus Metz). Panofsky unterscheidet in genauer Kennzeichnung der "Stile" innerhalb der Szenenabfolge an der Tür vier Meister. Besonders wichtig erscheint ihm die Beobachtung, daß sich schon innerhalb dieses Werkes eine spätere Entwicklung, die zur Säule führt, bemerkbar mache. Die drastische Auffassung läßt ihn eine "ad hoc" erfundene Relieftechnik vermuten; das Verhältnis von Rahmen und Füllung macht er gegenüber antikem Gefüge als ganz neue Auffassung deutlich.
Stil und Meisterfrage werden auch von Beenken eingehend besprochen. Im Bemühen um eine der Sache gerecht werdende Charakterisierung interpretiert er die Figuren als "unerhörte Energieballungen"; nirgends empfindet er künstlerische Ungeschicklichkeit, sondern die Leerfläche - "Strahlungsfeld für Gebärden" - nimmt Bewegungen auf, die nicht von der Einzelgestalt ausgehen, sondern von einer "fremden Gewalt außer ihr"[45]. Es kommt ihm darauf an, überall bewußt

eingesetzte Formen zu sehen. Für ihn bedeuten die Türen vom Technischen wie vom Künstlerischen her "Höchstleistungen der Epoche"! Goldschmiedeplastik und zeitgenössische Buchmalerei lieferten die Voraussetzungen dieser Schöpfung. Die Säule bleibt sowohl für ihn als auch für Panofsky als das weniger qualitätvolle Werk hinter den Türdarstellungen zurück. Erstere erscheint nun als "Folie, gegen die man die Darstellungen der Türen halten muß, um deren künstlerischen Rang würdigen zu können" (Beenken, S.12).
1926 veröffentlicht Goldschmidt sein Werk über die deutschen Bronzetüren. Ohne daß er "ottonisches Zeitalter" oder "Gebärdensprache" erwähnt, wird er zum ersten Mal in der Forschung den Türen in einer sachlichen Weise gerecht, weil er sie als ein Werk ansieht, das auf bestimmte Gesichtspunkte durchgesehen werden muß wie etwa folgende: Verteilung der Figuren, Stellungs- und Bewegungsmotive, formale Gegensätze, Erfindung der Hintergründe (damit verbunden zeichnerische Vorlagen) und die Meisterfrage. Das alles ist in einer kurzen, präzisen Zusammenfassung dargelegt, die bis heute ihre einleuchtende Gültigkeit nicht verloren hat. Den stilistischen Eindruck zerlegt er in zwei Gegensätze: Die zeichnerische Erfindung, für die er bestimmte Vorbilder nennt, und die plastische Ausgestaltung; dieser schrieb er viel eigenen plastischen Instinkt zu, der nur unter geringer Hilfe der Kleinkunst ausgebildet wurde[46].

Jantzen hat in der Wölfflin-Festschrift 1935 einen Aufsatz über die ottonische Kunst veröffentlicht. Die Tür wird (S.105) wie folgt charakterisiert: "Ihrer Gattung nach ist diese Tür eine in Erz gegossene riesenhafte Buchseite, unplastisch, ohne tektonische Struktur, aber von einer überwältigenden Sinnfälligkeit der Erzählung". Da er die Figuren innerhalb des Zeitraumes Mitte 10. Jh. - 3. Viertel 11. Jh. als "schlechthin ein-dimensional gerichtetes Wesen" (S.99) charakterisiert, erhält auch die in Metall geformte Tür eine neu zugesprochene Wesensart über rein formale Wertungen hinaus. Wie bei Beenken stellt sich für Jantzen die "unleibliche" Figur in eine "eigene Vorstel-

lungswelt", die "grundsätzlich die Hilfe der klassischen Kunst nicht gebrauchen" kann[47]. Diese "unleibliche Gebärdefigur" überträgt er auch auf die Skulptur, die mehr in "vorgetriebenen Flächen" sich abstufe, als daß ein plastischer Kern vorhanden sei. Die Hildesheimer Figuren erhalten "gelegentlich etwas von der urwüchsigen schlagkräftigen Dramatik der Puppentheater-Mimik"[48].
Pinder in "Kunst der deutschen Kaiserzeit", 1935, interpretiert die Figuren der Tür einerseits als "schwimmend" im illusionistisch verstandenen Grund (= Raum), andererseits faßt er sie ornamental auf: in "inniger Verschlingung mit den Ornamenten" (= szenisches Detail), bis in die letzte Form "beredt"[49]. Im Hochstoßen der Form werden nur Elemente künftiger "wahrer" Plastizität gesehen, obwohl er die selbständige Erfindung und Kraft der Erzählung als etwas Entscheidendes betont.
Das Zurückgehen der Türfelder auf eine illusionistische Gestaltungsart hob auch P.Metz in der Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker Bd.V 1932 (S.236 ff.) hervor[50].
Ähnlich Pinder faßte von Einem die Türfelder auf, die er 1938 in einer Abhandlung veröffentlichte. Hier wird versucht, der Stilistik ausschließlich unter den Gesichtspunkten des Ornamentalen und eines alles in seine Gesetze zwingenden Liniensystems gerecht zu werden[51].
Die Besprechung dieses Aufsatzes gibt H.Swarzenski im Art Bulletin 1942 (S.290). Von Einem gäbe zwar eine sensitive Analyse des Stils, er füge jedoch den bisherigen Argumenten wenig hinzu. Die große dramatische Bewegtheit der Türfelder veranlaßt Swarzenski, zur Lösung des Stilproblems auf die vorausgehende und gegenwärtige stilistische Situation in Niedersachsen zu verweisen. Er nennt Magdeburg, Fulda und besonders Corvey.
Jantzen hat 1947 in seinem Buch über "die ottonische Kunst" die ungemein bedeutende Stellung der Tür in geschichtlicher und bildnerischer Hinsicht hervorgehoben (S.125 ff.). Er spricht nicht von einer Felderaufteilung, sondern von

"Bildstreifen", aber "um den bildnerischen Stil dieser Darstellungen zu kennzeichnen, fehlt es uns an einer angemessenen Bezeichnung". "Relief" scheint ihm hier unmöglich, weil entweder antiker Maßstab assoziiert wird oder aber der Begriff verliefe sich so allgemein, daß die Besonderheit der Hildesheimer Gestaltung nicht berührt würde. "Vorgewölbte Silhouetten" meint er als Charakterisierung vorschlagen zu können.
H.Swarzenski stellt 1954 in seinen "Monuments of Romanesque Art" (Tafel 45-49) einzelne Szenen und Details der Türen wohl bewußt neben bestimmte Metallarbeiten: Baseler Altartafel, ein silberner Reliquienkasten in Hannover, dazu zwei englische Genesis-Bilder und eine Zeichnung aus Abdinghof. In Verbindung mit der Gestalt des Bischofs Ebo von Reims wird die Verbreitung des Reimser Stiles nach Hildesheim (wo Ebo 845-851 Bischof war) und über Fleury nach England durch sehr wahrscheinlich "gewanderte" Handschriften angenommen und dadurch parallele Erscheinungen erklärt[52]. Stil und Ikonographie zweier englischer Genesis-Zyklen wiesen auf den festländischen Prototyp, den auch der Hildesheimer Entwerfer benutzte. Daneben bringt Swarzenski den dramatisch-expressiven Stil der Türreliefs - wie schon im Art Bulletin - in Verbindung mit den vatikanischen Terenz-Illustrationen aus Corbie, bzw. Corvey.
Von 1942-1952 ist eine umfangreiche Publikation von F.J.Tschan in drei Bänden erschienen, die das bis dahin verzweigte Forschungsmaterial verwertet: "Saint Bernward of Hildesheim - His life and Times, I, 1952, His Works of Art, II, 1951, Album,III, 1952. Das Verdienstvolle dieser Arbeit ist der letztgenannte Tafelband, der auf 267 Tafeln Handschriften, Gold- und Silberarbeiten, Bronzewerke, die Michaelskirche und den Sarkophag Bernwards, d.h. sämtliche erhaltene Werke, die mit der Persönlichkeit des Bischofs in Verbindung gebracht werden, als Anschauungsmaterial veröffentlicht.

1955 hat unter dem Titel "Bernwardinische Plastik" Wesenberg versucht, "alle Werke der Plastik, die mit dem Namen

dieses bedeutenden Bischofs und mit seiner 30-jährigen Wirksamkeit in Hildesheim in Verbindung gebracht werden können, zusammenzustellen, chronologisch zu ordnen und außerdem einen Beitrag zur Herkunft des Stiles und zum Erkennen des 'Bernwardinischen Stilklimas' zu geben" (Wesenberg, Vorwort). Ausgehend von den Hildesheimer Kleinwerken und deren Zuweisung in bestimmte stilistische Verwandtschaftsbereiche leitet er die spezielle Modellierungsart der Türfelder "weitgehend aus der örtlichen Übung" ab (S.87).

Messerer widmet 1959 in seinem Buch "Das Relief im Mittelalter" im Kapitel über das ottonische Relief den Hildesheimer Türen einen längeren Abschnitt zur Interpretation ihres Stiles. Die Kleinkunst in Hildesheim sei nur als "Anlaß" zu verstehen[53].

II. Das Erzählen

1950 in der Festschrift für O.Schmitt beginnt Kautzsch seinen Beitrag "Die großen Erzähler in der Plastik des Mittelalters" mit dem Hinweis auf die Bronzetüren. "Aber das werden wir sagen müssen: die alte Geschichte ist hier neu erlebt vorgetragen und so lebendig vergegenwärtigt, daß man die Auffassung doch wohl wird drastisch nennen dürfen". Diese Drastik bzw. die große Deutlichkeit der Mimik ist in der Forschung immer wieder als das eigentlich Neue, Selbständige der Reliefs empfunden worden. Besonders an der Eva in der Austreibung entzündete sich die Phantasie: mehrmals wird ihr unterlegt, daß sie Einwendungen mache, den Engel umstimmen oder mit ihm verhandeln will; immer sah man hier eine Art "Zwischenspiel", während Adam schon an der Pforte steht[54]. Von den Voreltern ist jedoch nichts anderes zu sagen, als es Goldschmidt formulierte: "Adam ist im Begriff, die Tür des Paradieses zu öffnen, während Eva sich im Fortgehen umwendet." Jantzen sprach von drastischer "Puppentheatermimik" und "volkstümlicher Erzählung"[55]. Diese hatte schon Dehio als "künstlerisch einseitiges Ziel" hervorgehoben[56]. "Der starke künstlerische Eindruck, den der Betrachter der Darstellungen besonders des linken Türflügels empfängt, beruht eben auf der ungemein kräftigen und lebendigen Empfindung für das Dramatische und 'Menschliche' in der Geschichte Adams und Evas" (Jantzen)[57].

Den zweiten starken Eindruck empfängt man durch die aus der Fläche sich vorbeugenden vollrunden Köpfe (und z.T. Oberkörper). Man fragt: wie wird erzählt? Welche Mittel setzt der Entwerfer (Künstler) ein, um so zu erzählen? Menschliche Bewegung und Sachform sind nebeneinander über die Bildfläche gelegt, oft entstehen große Abstände zwischen ihnen. (Staffelungen oder Häufungen sind vermieden, die Umrisse jeder Form sind sichtbar). Man hat Kompositionslinien erkennen wollen, eine lineare abstrakte Figur, ein "Netz", das sich über jeweils ein Relief zieht und über eine Person hinausgehe. Diese sei aufgespannt an gedachten Kurven und

Achsen, auf eine überpersönliche geometrische "Liniensprache"[58]. Wie aber bewegt sich die Einzelfigur im Bild?[59] Im Folgenden sei versucht, eine Charakterisierung der Bewegungen aller Personen unter dem Gesichtspunkt zu geben, daß Blickrichtung und Hände die am augenfälligsten einzusetzenden Mittel einer Person sind, etwas auszudrücken. Was tun die Figuren und wie tun sie etwas im Hinblick auf ihr Mitbeteiligtsein am szenischen Vorgang?

Bewegungsart und Bewegungsinhalt

In der 1. Szene des linken Türflügels steht Adam[60] am rechten Bildrand, erhebt beide Arme angewinkelt vor die Brust und schaut zu Gottvater hinüber, der sich über die vor ihm liegende Gestalt hinunterbeugt (P.16). Adams Füße stehen nah beieinander, die Beine sind in den Knien leicht eingeknickt (Wes.175); von der Taille aufwärts neigt sich der Oberkörper, stärker der Kopf, zum beschäftigten Gottvater hin. Adams rechte Schulter ist in die Fläche geschoben, d.h. man sieht die ganze Schulterlage parallel zum Brustkorb, der Oberarm scheint aus seinem Gelenk gehoben. Die rechte Hand - anbetend oder hinweisend auf Gottvater hin - ist in konsequenter Weiterführung der Schulterlage ebenfalls in die Fläche geklappt und bezieht sich in ihrer Haltung allein auf den Schaffensakt. Adam schaut über seine rechte Hand hinweg, als visiere er durch die ausgestreckten Finger das Ereignis an und folge zugleich mit den Augen. Die Linke hält er vor der Brust, im Gelenk hochgeknickt, der Ellenbogen ist scharf gewinkelt, der Unterarm stößt vor, doch nah der Körperwölbung, so daß der ganze linke Arm nicht plastisch eigenständig im Raum steht. Die gesamte Armbewegung schiebt sich an der Brust entlang. Die innere Handfläche ist derart gehalten, daß sie Gottvaters Tun wie einen Spiegel aufnehmen könnte. Beide Hände sind hochgenommen, nahe dem nach unten gerichteten Blick, sie wirken in einer Richtung zusammen. Kopf und Hände könnte man einem Dreieck einbeschreiben[61]: eine die Hände verbindende Grund-

linie würde sich ergeben, die jeweils ausgestreckten Finger geben die Richtungen der Seiten an, der Kopf würde in der hochgestellten Spitze liegen. In dieses Dreieck wären die 3 "Richtungszeiger" eingeebnet: Hände und Blick. Daß die Aktion der Figur nach unten sich auseinanderspreizt (Hände!) macht dem Beschauer gegenwärtig, daß der "gesamte" Adam als ganze Gestalt dem Schöpfungsvorgang zusieht. Der Unterkörper, die Beine wölben sich stärker rundlich hervor, hier entstehen keine Verschiebungen. Die Stellung der Füße und der Knie weisen in die Blickrichtung (obwohl genau betrachtet die rechte Kniescheibe herumgeschoben ist in die Ebene der inneren Wadenfläche!). Adams Stehen ist weder fest noch schwankend, durch die nicht durchgedrückten Knie und das unterschiedliche Aufsetzen der Sohlen könnte man auf den ersten Blick meinen, er kippe etwas. Jedoch scheint er mehr zu sehen, angespannt zuzuschauen als daß er stehend deutlich gemacht würde. Fasziniert scheint er innezuhalten in aller körperlichen Eigenbeweglichkeit.
Gottvater mit auseinandergestellten Beinen - der linke Fuß im Profil sichtbar, setzt die Sohle auf die Kante der unteren Rahmenleiste, während der rechte diese nur mit der Ferse berührt und in Aufsicht überschneidet - beugt von der Hüfte aus den Oberkörper soweit vor, daß er fast waagerecht vor dem Reliefgrund steht, die Arme wieder hinabgeführt - etwa den Oberschenkeln parallel. Der Kopf sackt nach unten ab; unorganisch, nicht als Verlängerung der Wirbelsäule, liegt er im räumlichen Dreieck der Arme vor der Brust. Die Hände fassen die vor ihm liegende Gestalt an einer Schulter. Blick und Hände Gottvaters sind durch die gesamte Bewegung ganz eng zusammen gebracht: er faßt an und blickt gleichzeitig darauf hin. Ist Gottvater die "konzentrierteste" Gestalt der Tür? Man empfindet den liegenden Menschen weniger einer Unterlage bedürftig, als vielmehr emporgehoben von Gottvaters emsig beschäftigten Händen, wie angezogen von seinem Blick. Diese liegende Figur "tut" nichts, d.h. ihre ausgestreckten Beine sind gekreuzt gelegt, aber die Arme liegen passiv neben dem Körper, der Blick geht nirgendwo hin.

Der in der linken oberen Bildecke schwebende Engel hat beide Beine wie kniend zum Körper angezogen, schräg hinunter neigt er Oberkörper und Kopf, beide Arme sind innerhalb des Blickbereiches mit geöffneten Händen weit ausgestreckt - gegen Gottvater hin.
Wenn die Person auf eine Richtung ausgerichtet ist, agieren Blick und Hände zusammen dorthin. Adam und Eva der Zuführung (P.14) sehen sich an und gehen aufeinander zu, die Arme strecken sie aus,und besonders die abseitigen sind sehr hochgenommen, nah der Blickebene! Gottvater sieht über die Köpfe der Menschenkinder hinweg, sein linker Arm drückt das Buch eng an den Körper und der rechte - im Unterarm parallel seiner Blickbahn - berührt Eva an der Schulter. Adams und Evas Begegnung jedoch liegt ganz eingeschlossen zwischen sehender und tastender Aktion.
Im Sündenfall hebt Eva mit dem Blick den rechten Arm schon vom Schultergelenk an hoch und reicht Adam einen Apfel hin (P.12). Einen zweiten hält sie ihm mit dem anderen Arm entgegen, der sehr ähnlich wie bei Adam der ersten Szene vor die Brust gewinkelt ist und das Herumdrehen ihres Oberkörpers unterstreicht, obwohl sie die Beine in entgegengesetzte Richtung setzt. Die jeweils gebende und empfangende Hand befindet sich auf gleicher Ebene. Die beiden Gestalten begleiten die Hände bzw. Arme mit ihren Augen. Daß lebhafteste Gestikulation entsteht, wenn diese auseinandergerissen werden, weil die Person sich nach zwei Richtungen regt, zeigt das Strafgericht. Adam - ohne etwas Bestimmtes zu sehen - "stiert" hinaus, aber seine innerste Regung wird sofort ins Relieffeld zurückgenommen durch seinen rechten Arm, der auf den Urheber seiner Sünde verweist (P.10). Eva hebt den Kopf, schaut Gottvater an, während sie mit einem ausgestreckten Arm und Zeigefinger unmißverständlich auf das Wesen zeigt, indem sie den Schuldigen sieht. Das "Dreieck", aus dessen hochgestellter Spitze der Kopf die Augen und aus den auf die Grundlinie führenden Seiten die Arme die Hände "ausschicken" auf ein Ziel - an den beschriebenen Figuren war es zu verfolgen - ist hier in zwei divergierende Richtungen auseinandergenommen.

Ist es dagegen bezeichnend, daß die (Strafe und Fluch ausstoßende!) linke Hand Gottvaters so hochgerissen erscheint, ganz in seinem Blick, den stoßend der ausgestreckte Finger weitergibt? Auch der rechte Arm ist in ebenso höchster Konzentration in eine Richtung hochgestemmt, auf die Höhe der zu Adam und Eva "sprechenden" Hand.
Der Engel in der Vertreibung (P.8) verhält sich ganz ähnlich wie Gottvater des vierten Feldes. Adam wendet sich mit vorgebeugtem Kopf und vorgestrecktem Arm der Tür zu, während Eva bis zum (eigentlich abseitigen) Profil sich umdreht, dem Paradies zu. Doch durch den in scharfer Knickung ans Kinn geführten rechten Arm nimmt sie den Blick gleichsam in sich zurück; sie "schielt" weniger in den himmlischen Garten als daß sie nachdenklich ist, eher mit sich selbst beschäftigt. Sie wendet sich dem Engel zu, doch scheinen die aufgerissenen Augen ihn nicht zu sehen, der Blick ist eher gesenkt[62].
Im Erdenleben sitzt Eva ganz für sich, auf nichts bezogen als auf ihren Erstgeborenen: die Arme sind ganz um das Kind herumgeführt, so daß die Hände wieder eng zusammen kommen (P.6). Der Blick ist auf das Kind gesenkt. Ihr Tun ist in einen Kreis gefaßt. - Der Engel wendet Augen und Hände, in der Linken hält er den Stab, gegen Adam. Dieser hat die Hände nah am Gesicht: er muß sehen, was er zu hacken hat, was also auch die Hände aufspüren müssen. Er scheint den Engel kaum wahrzunehmen, d.h. nur im Heben des Kopfes für ein neues Herunterführen seines Gerätes erfaßt er die Erscheinung. Adam ist mehr der im Schweiße seines Angesichts Arbeitende als der Empfänger einer Botschaft.
Der opfernde Abel hat mit den Armen die Hände hoch und eng unter der lebendigen Opfergabe zusammengenommen, den Kopf etwas zurückgelegt schaut er hinauf zur Gottheit (P.4).
Kain hat sein Kornbündel mit den Händen an zwei Stellen gepackt und scheint mehr auf den Bruder zu sehen als in die göttliche Richtung seines Opferdienstes; so sind auch seine Arme mehr waagerecht ausgestreckt zum Bruder hin.
Die Szene, in der Abel getötet wird (P.2), zeigt den zu-

schlagenden Kain, wie er die Hände mit der Keule ganz eng am Gesicht, im Blick hält. Sie sammeln sich gleichsam in einem Punkt, um das Zuschlagen auf ein genau fixiertes Ziel zu bewältigen, bzw. deutlich zu machen.
Abels Existenz ist ohne Richtung: seine Augen sind geschlossen, die Hände sind richtungslos.
Der Kain der linken Bildseite führt den Mantel weit herum vor die Brust, die Hand liegt am Kinn. Er verhüllt sich vor Gottes Fluch, der ihn in diesem Augenblick trifft durch die ausgestreckte mächtige Hand aus den Wolken. Kain schaut zu ihm hinaus, der eine Arm ist unter dem Mantel in diese Richtung geführt, der andere, der die Keule verbergen will, ist abwärts gebeugt. Durch die weite Schrittstellung, die unterschiedlich gehaltenen Arme und den erhobenen Blick erhält diese Gestalt den Ausdruck ungemeiner Erregung. Der Verkündigungsengel (P.3) blickt Maria nicht direkt an. Hand und Flügel, gegen Maria erhoben, führen den Auftrag aus. Maria steht ruhig da und scheint auch mehr den sich aufschwingenden mächtigen Flügel zu sehen als die ganze Gestalt des Engels. Ihre Hände sind in den Körperumriß hineingenommen, ihr Gesicht wendet sie dem Boten voll zu, eine Hand hält sie erhoben vor ihrer Brust unter dem Kinn.
In der Geburtsszene sieht das Kind auf das Rind zu seinen Füßen, seine Hände weisen gleichfalls dorthin (P.5). - Blickt Maria über ihre linke ausgestreckte Hand die Frau an ihrer Bettstatt an oder zum Kind hinauf? - Die Hände des sitzenden Joseph agieren nicht, die eine faßt den eigenen Ellenbogen, die andere stützt die Wange; ein Sinnender, für sich sitzender Joseph - oder blickt er doch hinüber zu beiden Frauen? - Die Frau zu Marias Füßen hat die eine Hand ans Kinn gelegt, die andere hält sie geöffnet der Gottesmutter entgegen und sieht diese dabei an[63].
Maria des 10. Feldes sieht den Königen entgegen und hält ihnen in den Händen das Kind hin (P.7). Der erste König, etwas vorgebeugt, ist nur "Schauender", vor sich hält er mit beiden Händen seine Gabe. Der zweite weist über den Ältesten vor ihm hinweg auf den Stern und blickt dabei auf

Maria. Der dritte bewegt sich in der Richtung der beiden Könige vor ihm - besonders deutlich durch das waagerecht vor sich gehaltene Geschenk in der Rechten - aber er schaut aus dem Bild hinaus![64)]

In der Darbringung (P.9) reicht Maria mit beiden Händen das Kind, sie begleitet es mit den Augen; Simeon, den Kopf etwas geneigter, empfängt es mit beiden Händen. Christus ist umschlossen von Blicken und haltenden Armen; ein harmonischer Kreis ohne Spannung.

Joseph steht abseits und hält auf seinen nebeneinandergebrachten Handflächen eine Taube. Er scheint nicht zur Gruppe hinüberzusehen, sondern auf seine Opfergabe oder vor sich hin; damit ist er auf nichts weiter hin bewegt als auf seinen Anteil an den Verrichtungen beim Tempelgang.

Die Vorführung stellt Christus mit gesenktem Haupt dar, er schaut niemanden an, seine Arme werden an den Körperseiten abwärts gehalten (P.11). Er ist vollkommen auf sich allein gestellt, seine Augen und Hände weisen an sich selbst herab. Der sitzende Herrscher kehrt Christus das Gesicht zu und erhebt die Rechte auf ihn hin (in der Linken hält er das Szepter). Ähnlich schaut der Hofkrieger hinter ihm zu Christus hinüber. Die beiden Schergen schauen den Herrscher an, mit je einer Hand halten sie Christus am Arm, die andere ist hinweisend oder im Sprechen ausgestreckt. Der zwischen Christus und dem Herrscher stehende Scherge wird von zwei Bewegungsrichtungen bestimmt, der einen gibt er durch die Kopfwendung den stärkeren Akzent.

In der Kreuzigung weisen Schaft der Lanze und Stab des Essigschwammes in den Händen von Longinus und Stephaton und deren zurückgebogenen Köpfe auf den Gekreuzigten (P.13). Johannes steht in sich versunken, nur seine rechte geöffnete Hand deutet die innere Anteilnahme Christus gegenüber an. Maria hält in der einen Hand das Buch an sich gedrückt (wie Johannes auch), die andere führt sie zum Kinn. Blickt sie auf das Tun der beiden Männer, auf das Kreuz oder sieht sie nichts Bestimmtes? Christus?

Der Engel am Grabe blickt über die zum Gruß erhobene Linke den Frauen direkt entgegen (P.15). Seine Augenhöhe ist etwa

der der ersten Frau gleich. Diese scheint von ihm angesprochen und blickt ihn an - über ihre beiden Hände hinweg, die die Salbeien vor dem Leib halten. Die Frau hinter ihr steht etwas erhöht und beugt den Kopf herab und gleichzeitig zur Seite, um die Engelsbotschaft aufzufassen. Sie hebt die eine Hand, als wollte sie ihren Blick vorsichtig leiten auf die ungewöhnliche Erscheinung hin. Die dritte der Frauen steht in sich gekehrt, ein Salbgefäß vor sich, sie sieht noch nichts.

Der Christus des letzten Türfeldes beugt sich - bei einer relativ weiten Schrittstellung - nach links seitwärts zur rechts von ihm knienden Gestalt hinunter (P.17). Seine Person ist die lebhafteste der Gottvater- und Christusfiguren. Das linke Bein steht im Profil auf erhöhter Bodenunterlage, als wollte er etwas besteigen, der linke Arm ist in dieselbe Richtung hochgewinkelt, die Hand hält den Kreuzstab. Von den Hüften aufwärts biegt sich der Körper hinüber auf die rechte Seite in einer stark geführten Kurve. Der Kopf ist in diese Bewegung miteinbezogen, und so sieht Christus - den ausgestreckten Arm entlang - zur liegenden Gestalt hinunter. Der Kopf der Frau ist nur soweit erhoben, daß sie seine große, geöffnete Hand wahrnehmen kann.

Die Figuren der Tür sind festgelegt auf eine oder zwei bestimmte Bewegungsrichtungen[65]. Die innere Beteiligung am Geschehen fließt (am intensivsten) aus zwei "Ausgängen" der Person: Blick und Hände stoßen zu einem Ziel vor. Damit wird erreicht, daß der Inhalt, d.h. das zu erzählende Geschehen durch das Auf und Nieder der Glieder und Köpfe vor der Reliefläche deutlich auseinandergebreitet ist.

Wie verhält sich nun die einzelne Bewegtheit einer Person zum Gehalt der Szene[66], aus dem allein ihr Tun verständlich wird? Und wie arbeitet man die körperliche Ausdehnung plastisch heraus?

Inhalt und plastische Ausdehnung

Wenn man die Türfelder daraufhin durchsieht, fällt auf, daß die am meisten "vollplastisch" anmutenden Figuren sitzen: Eva und Maria - jede mit ihrem Kind (P.35,34). Der Unterschied zwischen beiden liegt allein im "Inhalt", den sie (buchstäblich!) fassen. Eva hält den Erstgeborenen im Arm, nichts anderes soll gesagt werden. Maria aber hat das Christuskind nicht für sich auf dem Schoß, sie zeigt es mehr als daß sie es hält. Eva stillt ihren Sohn, sie neigt sich ungemein weit aus der Reliefffläche hinaus und herunter[67] zu ihm, er ruht wirklich sicher in ihrem Schoß, auch durch den linken nach vorn gebogenen Arm der Mutter: er wird umfaßt. Marias Oberkörper ragt fast bis zur Hüfte aus der Fläche, aber in einer großen Drehung den Königen zu. Das Kind stößt sich in seinem Volumen vom Schoß der Mutter ab wie diese vom Grund. Maria ist "Thron" des Christus, den die Weisen anzubeten gekommen sind. Sie macht ganz deutlich, indem sie sich herauslehnt, daß jene am Ziel angelangt sind.

Man kann weiter verfolgen, daß ruhigere Figuren, die am Geschehen nur rein gegenwärtig Anteil haben, aufs stärkste rundlich vorgewölbt sind, z.B. Joseph in der Darbringungsszene (P.9): er hat beide Arme frei vor dem Körper, scheint sich plastisch weiter vorzuwölben als Simeon und Maria, er ist zylindrischer gebaut mit eng zusammengehaltenen Beinen, während sich die Gruppe besonders in den Unterkörpern etwas auseinanderschiebt (doch treten auch hier die Glieder unter dem Gewand hervor). Im Ganzen eine "plastische" Gruppe, sie enthält nichts Stoßhaftes, die Bewegung ist beruhigt, und das Kind ist eingeschlossen von vier sich bewegenden Armen (fast zuständlich). Sehr ähnlich dem Joseph in der plastischen Auffassung ist die dritte Frau am Grabe, die noch nicht bewußt auf etwas gewendet ist.

Bei der ruhenden Maria in der Geburtsszene steht der Kopf fast senkrecht zum Grund, die Rundung der Beine ist mächtig betont (P.5). Der sitzende Joseph, der den Kopf in die

Hand stützt, ist von seiner linken Körperseite her weit herausgewölbt aus der Fläche.
Drei Felder weiter:- Pilatus/Herodes (auch eine Sitzfigur!) ist ganz festgelegt in der Aufforderung, herrscherlich - befehlend auf Christus hin, ist mehr in die Fläche gelegt, obwohl er wie Maria auf Ankommende bezogen wird (P.11). Bei Joseph sind die Glieder ruhende Einzelballungen neben dem Korpus, deutlicher voneinander geschieden als beim Herrscher; der ist knapper zusammengenommen, nicht in den realen Raum hinein gebogen, auch fester "eingefaßt" von Architektur. (Er zieht die Beine an, die Füße stehen auf den Zehenspitzen).
Die plastische Wölbung des Grabengels hat etwas Hefeartiges, d.h. seine Glieder werden von einer im ganzen Körper gehaltenen vorquellenden Substanz gefüllt bis in die Randlinien hinein (P.15). Er sitzt ruhig und hebt gelassen die Hand.
Gottvater des ersten Feldes ist ganz Beschäftigung: er scheint gerade den zweiten Arm der liegenden Gestalt anzusetzen und beugt sich weit über sie (P.16).[68] Schulter und Nackenpartie sind stark vorgerundet, ebenfalls der wie vollplastisch wirkende vordere Arm; mächtig die Wölbung von Bauch und Schenkel. Der niederfahrende Engel hinter ihm hat den Kopf weit abgedreht aus der Fläche, während sich die Glieder an sie schmiegen. Ist seine Bewegung wirklich als niederfahrend zu verstehen oder bleibt er anbetend - hinweisend (analog zu Adam unten) in der Luft stehen, etwas in Abstand vom Ziel seines Hierseins?
Adam steht still, seine Körperlichkeit ist sehr schwellend (Kopf und untere Körperhälfte), aber schon Goldschmidt betonte, daß das Nackte im Ganzen viel stärker plastisch sich darstellt[69].
Die eine Figur am stärksten bewegenden Kräfte sind wohl im stürzenden Abel veranschaulicht: ein tödlich Getroffener wirbelt zur Erde (P.2). Er ist ganz in die Fläche gebreitet, die Glieder ausstrahlend im Fall, den Kopf zwischen den beiden Armen, kein Glied ist wichtiger als das andere

und alles ist in eine flache Wölbung gebracht und gleich "nutzlos". Die ganze mögliche komplizierte Bewegung eines im Todessturz Fallenden ist auf die Fläche eines Halbkreises projiziert, nichts überschneidet sich. Der im Profil gesehene Kopf scheint in einen Kreis eingespannt (der Brustlatz des Mantels bildet die erste Hälfte, die gebogenen Arme die andere).
Der zuschlagende Kain befindet sich in einem Kreis, den sein Bewegungsvollzug um ihn legt: der hinter ihm aufflatternde Mantel bindet den Rückenkontur, der sich parallel zum bogigen Saumverlauf verhält, nach hinten ein. Der Kopf fällt nicht ab aus der Körperkurve, man meint, ihn gar nicht so vollplastisch zu sehen (er ist es!), er ist im Profil dargestellt. Das rechte Bein ist deutlich weit zum Abel hin gesetzt; es ist das abseitige, aber herumgebogen in die Fläche, gleichberechtigt in seinem plastischen Wert dem vorderen. Die fast senkrecht vor Kains Gesicht stehende Keule würde im Schlag, der nochmals heruntergehen könnte, den Kreis der Bewegung nach vorn herum durchziehen. Der Oberkörper scheint nur auf den ersten Blick wie vorstoßend in den realen Raum zu wirken. Die Haltung des vorderen Armes, bzw. die Stellung der linken Hand vor dem Gesicht, bewirkt, daß das Körpervolumen der flächenparallelen Aktion untergeordnet ist. In Kains Gestalt scheinen sich zwei Bewegungsrichtungen zu kreuzen. Einmal ist der Kopf mit der linken Schulter in einen Raum vor dem Reliefgrund gestoßen, dem folgt das abseitige Bein, das sich vorstemmt; andererseits geht die zuschlagende Kraft der Arme am Kopf vorbei in dessen entgegengesetzte Richtung zur Fläche zurück. Dementsprechend verhält sich aber das vordere Bein, denn es setzt den Bogen des Rückens fort und verspannt die ausfahrende Bewegung des Oberkörpers nach unten wieder in die Fläche. Die Gruppe, die die erregendste Tat der ersten Menschen - den Brudermord - darstellt und darum heftigste, geladenste Bewegung enthält, ist am wenigsten schwellende und vorgewölbte Form.

Der andere Kain wird getroffen vom Fluch. Sein Kopf steht zur Fläche im klaren Profil, dessen Linie ohne Unterbrechung am Umriß des hinterlegenden Mantelstückes entlangläuft; der linke Arm, der die Keule hält, ist eingebogen, wie gewaltsam hingerenkt in eben diesen Linienkontur. Er wird nur durch die Keule, als sichtbares Zeichen der Tat, durchkreuzt. Der verhüllte Arm zeichnet sich sichelförmig durch den Stoff ab und bleibt ganz im Körperumriß. Die Figur ist knapp im Mantel eingefaßt, sie richtet sich ohne Betonung von einzelnen Körperpartien (außer dem durchscheinenden rechten Arm) darin ein. Der hintere Mantelteil scheint starr wie ein Schild. Auch der Rock zerlegt sich in kantige, metallisch-scharfe Streifen, durch seine Festigkeit dringt keine Rundung nach außen. Der körperliche Aufwand dieser mit Schuld und Fluch beladenen Gestalt ist reduziert auf eine durch wenige feste Linien begrenzte Ausdehnung, die dem Reliefgrund eng anhaftet.
Die opfernden Brüder sind unterschieden in ihren (rein mechanisch sehr ähnlichen) Bewegungen (P.4). Abel, der nichts weiter tut, als darzubringen, stellt sich im Umriß ruhig dar. Vollplastisch liegt das Lamm in seinen verhüllten Händen, er hält es vor sich.
Kains Gabe ist gebunden an die Fläche, er selbst ist bewegter als sein Bruder. Sein Schritt ist größer genommen, der linke Fuß scheint sich abzufedern. Er ist dem zuschlagenden Kain der 8. Szene ähnlich angelegt, nur gemäßigter, da er die Arme vor sich ausgestreckt hat. Der hoch aufflatternde Mantel hinter ihm entfaltet sich über sein Profil hinaus; so wird der Kopf von über den Reliefgrund hinstreichender Stofflichkeit hinterlegt und erscheint dadurch nicht so frei in seiner Plastik wie der Abels. Dessen Kopf stößt weiter aus dem Reliefgrund heraus, er ist schon unterhalb der Schulterhöhe frei. Er, der Ruhigere, ist von plastisch stärkeren Elementen mitgeprägt als Kain, auch wenn sich der Unterkörper des ersteren mit weit auseinandergestellten Beinen keineswegs "statuarisch" verhält, sondern sich in die Fläche legt. - Daß eine Stufung innerhalb der pla-

stischen Modellierung an stillen und aktiven Figuren innerhalb der Türfelder stattfindet, bestimmt durch die psychische Stimmung, soll an Engeln aus drei Szenen beschrieben werden. Außerdem wird versucht, klarzulegen, daß jeder von ihnen in seiner ganz speziellen "Rolle" einen jedesmal anderen, eigenen Aufbau erfährt und dadurch eine deutlich unterscheidbare "Funktion".

Der Engel der Vertreibung: die Stoßkraft des Befehls - äußerste Bewegung - ist ganz in die Fläche gelegt (P.8). Die steilen Flügel, etwa auf gleicher Höhe, sind so eng zusammengenommen, daß der Kopf ganz allein in jähem Stoß herausgerissen scheint aus dem nur schwach erhöhtem Körperverband, der gleichmäßig verteilt ist (Wes.182). Der rechte Arm ist auf die Horizontale des im Redegestus vorschnellenden linken gebracht - wie eine Verlängerung der Befehlsgeste; das Schwert, fast im rechten Winkel dazu stehend, fängt die Bewegung nach hinten ab, der Befehl geht nur nach vorn zu Adam und Eva. Nur nach vorn, so daß auch der Kopf (gegen andere auf der Tür) am stärksten abrupt in die Waagerechte abgedrängt wird; man sieht auf seinen Scheitel und Nasenrücken, er steht im rechten Winkel zur Reliefebene! Der Mantel liegt wie ein Rechteck hinter dem Leib, nur auf einer Seite erhebt sich der Saum etwa in dem gleichen Schwung wie der Engel den rechten Fuß auf die Spitze hebt, so daß die Kraft des vorstoßenden Armes nachgefedert wirkt. Ausgebreitete Formen - gleichmäßig verteilt: die Flügel, die Arme, der Mantel zu beiden Seiten; gerade Liniengefüge durchkreuzen sich, und der Kopf fällt (als runde Kugel) an dem Kreuzungspunkt heraus.

Der Engel am Grabe kann in seiner Gesamtanlage als gegensätzlich zu dem der Vertreibung aufgefaßt werden. Er hat die Flügel, die ebenfalls steil über ihn hinausstehen, zueinander verschieden geschwungen, sie sind nicht starr (P.15, Wes.250). Der Rechte ist in weitem flachen Bogen über die Höhe des Dachfirstes vom Grabgebäude hinausgeführt, parallel zur Giebelschräge sind die Federn geordnet. Der linke Flügel schwingt sich zuerst senkrecht empor,

biegt dann aber in weicher Rundung herum. Ist er darum mehr auf die Ankunft der Frauen bezogen, da er doch auch die Haltung der zum Gruß erhobenen Hand wiederholt? Der linke Arm hält sich am Körper im Gegenschwung zum rechten Flügel. Der Engel sitzt, alle Körperteile sind breit gewölbt bis in die Konturen hinein. Alles ist beruhigt.

Steht der Verkündigungsengel schon still oder bewegt er die Füße noch im Schritt? Der Mantel, der vom linken Handgelenk herabgleitet, kräuselt sich leicht (P.3, Wes.209). Die Flügel sind weit auseinandergebreitet. Wieder begleitet ein Flügelkontur die Silhouette eines "sprechenden" Armes und macht sie so besonders deutlich. Der Engel ist eine gewichtige Gestalt. Seine Flügel reichen weit unter die Architekturbögen; das turmartige Gebilde hinter ihm festigt seine senkrechte Haltung. Er beherrscht die größere Bildhälfte; hinter Maria öffnet sich eine intimere Umgebung (Kammer?).

Differenzierung des Ausdrucks

Die jeweilige Situation ist eindeutiger geschildert als in den karolingischen Bibeln[70]. Den weiten Abstand der Hildesheimer Türfelder von solchen touronischen Bildprägungen kann man besonders verfolgen an den Adam- und Evafiguren der Paradiesesszenen, wenn sie gegen die der Genesisblätter in den Bibeln gehalten werden (Wes.46-49). Die Stammeltern sind dort stets in ruhiger Haltung mit parallel zum Körperumriß gehaltenen Gliedern dargestellt, hin und wieder rückt ein Arm ab. Wenn Adam und Eva sich vor Gottvaters Strafgericht drücken oder vom Engel vorwärts getrieben werden, so bewegen sie sich gemeinsam, d.h. sie sind fast nicht voneinander unterschieden in der körperlichen Mobilmachung eines Ausdrucks[71].
Das ist ganz anders in Hildesheim. Die verschiedene Lebhaftigkeit bei der ersten Begegnung der Stammeltern ist oft genug betont worden. Adam nimmt den Schritt weiter,

Eva trippelt eher; ihr Kopf ist schräger geneigt, wir sehen noch den Scheitel, der die Haare teilt, Adam geht aufrechter (P.18).
Im Sündenfall steht Adam ruhig, Körperkonturen und Beine verhalten sich parallel (P.12). Er winkelt den einen Arm in Hüfthöhe an, den anderen streckt er weit der Eva entgegen. Diese bewegt sich in einem komplizierten Doppelbezug. Sie hat eine Frucht von der Schlange zu ihrer Linken angenommen, ihr Unterkörper ist noch auf diese Richtung eingestellt, während sie sich mit dem Oberkörper nach rechts wendet. Eine Drehbewegung, bei der die Füße eng zusammen bleiben (wie auf Zehenspitzen, und keinen festen Standpunkt bezeichnend) und die heftige Wendung des Kopfes von den Armen unterstützt wird[72].
Auf das Urteil Gottvaters reagieren Adam und Eva verschieden (P.10). Adam ist in den Knien nur leicht gebeugt, sein Kopf bleibt in der Krümmungslinie seines Leibes nach unten gesenkt. Eva beugt sich viel tiefer herunter, die Knie stoßen stärker vor. Ihre ganze Figur ist spannungsvoller gebaut, weil sie trotz des kräftig nach vorn durchgebogenen Körpers den Kopf hebt. Sie blickt auf, ein Arm weist hinab zum Drachen zwischen ihren Füßen.
Wie hier auf der Tür ein Bewegungsmotiv variiert werden kann, zeigen Adam und Eva in der Vertreibung: sie gehen gemeinsam auf die Paradiesespforte zu, zeigen aber gegensätzliche Reaktionen (P.21). Sie stellt das rechte Bein zurück, er hat es schon vorgesetzt; Evas Kopf ist mit dem linken erhobenen Arm nach rückwärts gewendet, so daß sie mehr von vorn gesehen wird, während Adam seinen Kopf vorneigt und den rechten Arm vorstreckt und dadurch sich mehr vom Rücken zeigt. Evas rechter Ellenbogen und die dazugehörige Schulter stoßen gegen die Fläche; die gleichen Partien sind bei Adam frei vorgerundet. Sie muß ihren Kopf stützend halten, er wendet den seinen dem Tor zu.

Kompositionslinien

Die Figuren der Reliefs sind zueinander - jede in intensivstem Tun - so geordnet, daß ihre Äußerungen sich im Bildfeld nicht irgendwohin verlaufen, sondern daß sie miteinander verbunden sind. Nur Zwischen-Menschliches? Oder sind die Figuren als bloße "Durchgänge" für einen großen Bewegungsstrom gedacht (von Einem)? Sind sie wirklich an über das Bildfeld hinlaufenden Kompositionslinien aufgehängt? Dann müßten vor der figuralen Anlegung diese abstrakt festgelegt worden und die Verteilung der Massen (Figuren und Sachdetail) bewußt daran aufgeknüpft sein. Würde man dies bejahen, so müßte man die einzelne Figur als "Gefäß" nur des Überpersönlichen verstehen.
Die Großartigkeit des Gedankens, den hier ein Entwerfer als "eherne Predigt"[73] niederlegte, hat manche Verfasser angeregt, das Übermenschliche, "Transzendente" übertrieben zu betonen. Wenn die einzelne Person ganz und gar mit aller Hingabe das tut, was die Überlieferung ihr im Vorgang des biblischen Geschehens abverlangt, so braucht es doch nicht zu bedeuten, daß sie sich nur aufnehmend und weiterleitend in einem überindividuellen Bewegungsablauf verhalte. Es werden sehr menschliche Reaktionen in die Darstellung miteinbezogen, man sehe das wechselnde Verhalten Evas, der Frauen am Grabe, der Könige; sie hätten in der Stellung völlig gleich auftreten lönnen als eine Gruppe, voneinander durch nichts unterschieden (wie so oft in der gleichzeitigen Kunst). Es scheint vielmehr der Eindruck zu überwiegen, daß sich die lebhaft bewegten Figürchen aus sich heraus motiviert "frei" geben, nicht eingezwängt in ein abstraktes Bildsystem[74]. Nach oben oder unten offene Kurven, an denen jene verankert werden sollen wie an Hilfsstützen, wollen auch nicht als Ersatz für haltbietende "Räumlichkeit" einleuchten[75]. Hätte dem Künstler immer dieses "Übermenschliche" vor Augen gestanden, er müßte Maria in der Anbetung erhabener und hoheitsvoller dargestellt haben; Gottvater nicht so tief und beschäftigt gebeugt über den liegenden Menschen, nicht so behutsam die

Hand an Evas Schulter legend, den Kopf ganz in ihre Richtung gedreht, den Engel am Grabe nicht so nah den Frauen und sie direkt ansehend[76].
Was Architektur, bzw. die Vegetation im Bild darstellen oder bedeuten soll, ist weiter unten behandelt.

Die Frage der Verkürzung

Daß keine "klare Vorstellung von reliefmäßiger Verkürzung"[77] sich einstellte, wurde schon an manchen Figuren bei der Beschreibung ihres Bewegungsausdruckes angedeutet (Adam der 1. Szene!). Das zu bekräftigen sei hier an den Adam- und Eva-Figuren in der Zuführung versucht (P.14). Die äußeren Arme sind freiplastisch, die Hände aber wieder zum Grund zurückgeführt. Die abseitigen Arme sind in ihrer ganzen Länge zu sehen. Bei Eva auf Kinnhöhe gebracht, bei Adam setzt der Arm "natürlicher" an, wenn auch noch sehr hoch (denn die rechte Körperseite ist gereckter, erscheint länger als die linke). Ein verkürzendes Reliefempfinden müßte den abseitigen Oberarm flacher im Grund versinkend dargestellt haben. Doch scheint es bei Adam umgekehrt zu sein: der rechte Arm knickt im Ellenbogen ein und preßt sich gegen die feste Begrenzung der Fläche. So scheint er körperhafter empfunden als der in gleichmäßiger Biegung gehaltene Arm der dem Beschauer zugekehrten Seite. Dessen Hand hätte völlig frei vor dem Reliefgrund stehen können. Daß so etwas technisch möglich war, beweisen die Könige der Anbetung. Die Figuren sind möglichst breit in die Ebene gelegt (Goldschmidt)[78]. Wie sich einzelne Körperteile besonders stark aus der Körpermasse über die Fläche abschieben, zeigen viele Personen, u.a. Engel und Adam der 1. Szene (Beine), Gottvater der zweiten (Unterkörper), Eva der vierten und Adam der fünften Szene (Schulter), der opfernde Abel (Unterkörper), Maria der Kreuzigung (linkes Bein!) und der Grabengel.

Etwas schwieriger dürfte es sein, die abseitigen Arme vom hackenden Adam, opfernden Kain, vom Gottvater des 1. Feldes und von den ersten beiden Frauen am Grab in ihrem plastischen Empfinden zu bezeichnen. Sind hier Relikte von Illusionismus? Gerade der genannte Kain scheint klarzumachen, daß man die abseitige Rundung einer Schulter und wie von da aus ein Arm herauswächst in kontinuierlichem Umrißverlauf nicht darstellen konnte oder wollte. Bei Kain[79] wölbt sich der ganze Oberkörper von der Fläche ab, der rechte Oberarm wird nicht von ihr aufgesogen, sondern ist umgekehrt eher in die Masse des Brustkorbes hineingenommen (P.27). Allein der rechte Unterarm wird ganz deutlich sichtbar; er ist mehr die 2. nötige Haltevorrichtung für die Opfergabe als ein aus dem Körper heraus bedingtes Glied. Er ist plastisch an die Brust gesetzt, wie aufgepfropft auf die weiche Stelle unter dem Teil des Mantels, der in der Schließe zusammengezogen ist.
Beim hackenden Adam (P.26) ist der Arm nicht reliefmäßig in die Fläche gesenkt, sondern ziemlich kräftig herausgearbeitet, eher gegen die Brust gerichtet wie bei Kain[80].

Das Verhältnis zum Grund

Im Durchsehen einzelner Figuren auf verkürzte Bildungen hin, stößt man auf eine Frage, die eng verknüpft ist mit der Art, wie jene bildnerisch aufgefaßt werden: wie verhalten sie sich zum Grund?
Da die Figuren besonders mit dem Unterleib fest der Reliefläche verhaftet sind und formal von dieser gehalten werden, sah man die Felder seit jeher als "Reliefs" an (dann aber auch gemessen am "klassischen" Relief). Beenken faßte den Reliefgrund wie Goldgrund der gleichzeitigen Buchmalerei auf, "als Sphäre eines wenn auch noch nicht wirklichen, so doch möglichen Tiefenvorstoßes"; Pinder sieht die Figuren schwimmen im "Blick- und Kraftfeld, das aus der Spätantike stammt", die Fläche enthält für ihn noch Raumillusion; von Einem versteht sie ganz ähnlich. Hamann

bezeichnet die Figuren "unten wie in einem Bildraum illusionistisch vertieft, während sie oben in den wirklichen Raum hineinwachsen". Panofsky und Goldschmidt schrieben den Türmodelleuren einen starken plastischen "Instinkt" zu[81]. Jantzen wehrt sich, von "Relief" zu sprechen, es sei keine angemessene Bezeichnung; Schnitzler schrieb: "Der Grund ist eine fest in sich zusammenhängende Fläche"[82]. Messerer scheint von Jantzen auszugehen, wenn er dessen Begriffe von "'in Flächen' denkender Skulptur", von "vorgetriebenen Flächen" übernimmt und für die Türfiguren einen Begriff der "Emanation" ausbildet; der Grund ist schwankend und unfest[83].

In der oben versuchten Klärung von Ausdrucksgehalt und plastischem Aufwand ist an einigen Stellen angedeutet worden, daß Ebene hier im Sinne Goldschmidts verstanden wird: eine Folie, vor der die Figuren sich "möglichst breit" auseinanderlegen[84], silhouettenhaft ihre Bewegungen ausführen und damit Dargestelltes in größter Deutlichkeit zur Sprache bringen[85]. Ein bestimmtes Verhältnis zum Raum ist wohl nicht gewollt, weder treten Überschneidungen auf, noch ändert sich die Reliefhöhe nach perspektivischer Sicht oder nach Entfernungen.

III. Stil und Meisterfrage

Die "eigentliche Stilistik" hat Panofsky innerhalb der Türfelder als sehr unterschiedlich herausgearbeitet, er verstand darunter : Proportionierung und Modellierung der Figuren, Faltengebung und Pflanzenstilisierung[86]. Weitere stilistische Kriterien wie Haltung, Umriß, Kopftyp der Figuren, das Ausdrucksvermögen scheinen auf der Tür eben diesem untergeordnet zu sein. Haltung bzw. Stellungs- und Bewegungsmotive der Figuren können primär als mimisch-psychologischer Ausdruck verstanden werden, der sich jeweils nach dem Gehalt des Vorgangs lebhafter oder ruhiger verhält. - Die Proportionierung und die Kopftypen variieren. Daß die Figuren der Genesis-Reliefs im allgemeinen zierlicher gebildet sind, auch beweglicher, leichtfüßiger, während sie auf dem rechten Flügel schwerfälliger und größer auftreten, darauf haben bereits Goldschmidt und von Einem in ihren Beschreibungen hingewiesen[87]. Jedoch sind in den neutestamentlichen Szenen die Personen ebenfalls unterschiedlich, z.B. ist Johannes unter dem Kreuz sehr schmal und schmächtig, der Kopf dagegen schwer und die ausgestreckte Hand übergroß. Christus der Vorführung breitet sich mächtiger über die Fläche, Kopf und Hände erscheinen sehr groß; dagegen wirkt der Herrscher desselben Feldes zierlich. Besonders voluminöse Gestalten sind die der Darbringung, kräftiger von Wuchs, die Köpfe ausladend, sie scheinen ganz fest auf breiten Hälsen zu sitzen. Die Könige wiederum sind auffallend schlank und kleinköpfig.

Von den Gesichtern kann man mit Buddensieg[88] sagen, daß bei den meisten Figuren die runde Schädelform überwiegt, die Brauenbögen dominieren, der Augapfel mächtig herausquillt und die Mundform sich linear ausbreitet. Im Einzelnen ergeben sich besonders in der Augenbehandlung Abweichungen: Lidangabe, Schwellkraft, Größe und Zeichnung des Augapfels variieren; auch die Haarangabe ist einmal feiner, zum anderen gröber. - Der Mund ist entweder fest und klein

zwischen fleischige Formen eingespannt, die Figur lächelt dann zwar nicht, doch bekommt das Gesicht einen freundlichen Ausdruck (s. Adam und Eva des 2. Feldes, W./176-177; Eva der 3. Szene, W./179; Maria und Engel der Verkündigung W./210-211). Oder die Mundpartie ist in die Breite gezogen: wenn sich die Unterlippe nicht rundlich oder fest gegen die obere preßt, entsteht manchmal ein gewisser grämlicher Zug (s. Adam des 3. Feldes, W./178; Adam des 4. Feldes W./181; Adam und Eva der Vertreibung W./183), zumindest ein sehr ernster Ausdruck (Adam des 1. Feldes W./175; Eva im Erdenleben W./187; Maria des 11. Feldes W./217).
Goldschmidt hatte die stärksten Gegensätze in der Behandlung der Gewänder hervorgehoben: einerseits ein klarer Zusammenhang der Gewandteile, andererseits ein verständnisloses Nebeneinander von einzelnen Motiven[89]. Gottvater der Zuführung ist in der verständnisvollen Detailangabe (wie sich das Kleid der Schrittstellung anpaßt!) einzigartig folgerichtig gearbeitet. Ihm ist keine zweite Figur an die Seite zu stellen. Die Engel des Erdenlebens und der Verkündigung, der hackende Adam zeigen noch relativ klar das Gewand um den Körper drapiert. Ähnlich die Kain- und Abelfiguren, die Schergen, der Herrscher und Schildträger, Stephaton und Longinus. Beim Gottvater des Verhörs, dem Christus des letzten Türfeldes, der Maria der Anbetung, wird es schwieriger, die Stofflagen zu verfolgen. Besonders willkürlich legen sich Drapierungen und Stoffteile zurecht beim Gottvater des 1. Feldes und dem Engel der Vertreibung, bei Maria unter dem Kreuz. Diese Tendenz verstärkt sich noch bei Figuren, deren Kleider von einfach eingeschnittenem Linienwerk überzogen werden: Personen der Darbringung, Frauen am Grabe, Engel der ersten und die Frau der letzten Szene.
Ist nun die Gewandung einmal sinnvoller, zum anderen willkürlicher im Zusammenhang mit den szenischen Vorgängen gegeben?
Auf keinem Feld kann man eine besondere Freude an Stofffülle beobachten, und prinzipiell könnte man sagen, daß

die Gewandung vor allem dazu dient, die Bewegungen der Körper zu unterstützen. Bei Figuren, die mehr verharren, abwarten und kaum äußerlich bewegt sind, vermittelt es einen ruhigen Umriß: Verkündigungs-Maria, Joseph der Darbringung. Auch bei Simeon, den Figuren der Vorführung und Kreuzigung verhält es sich so; nur die Binnenzeichnung kann eine lebhaftere Charakterisierung geben. Daß man daneben mit Willkürlichem zu rechnen hat, zeigt Eva im Erdenleben: sie sitzt ganz ruhig, doch das Kopftuch - über die linke Schulter hinweg - steht waagerecht in der Luft. Dagegen zeigen die Engel des ersten, sechsten und neunten Feldes aus ihrer Bewegtheit heraus lebhaftere Säume und abschwingende Mantelteile, die sich z.T. hochbauschen. Die ruhende Maria wird von einem ganz dünnen Stoff ohne Faltenstauungen bedeckt, und nur am Rand ihrer prallen Körperlichkeit gleitet er etwas bewegter ab (P.5). Joseph zu ihren Füßen ist fest eingespannt in seinem Gewand, frei hängt es nur in feiner Schichtung von der Kniekehle herab. Dasselbe gilt - wenn auch gröber - vom Grabengel. Bei der sitzenden Eva negieren im Untergewand Längszüge von den Knien abwärts - geschichtete Winkelfalten dazwischen- die eigentliche "Körperlichkeit" (P.6). Doch hebt sich das linke Bein deutlich vom Faltenmuster ab. Bei Maria der Anbetung ist an derselben Stelle eine Tütenfalte zwischen den Unterschenkeln bis zum Saum herunter zur flachen Mulde gebogen und gibt dadurch die anatomische Rundung mehr frei (P.34,38). Der Stoff ist dünn und legt sich eng an die Beine, gegliedert ist er durch bogenförmige Doppelstriche. Über den Füßen biegt das Gewand etwas nach unten aus, von der rechten Kniekehle her strafft es sich in geraden schmalen Bahnen, die wie geplättet beieinander bleiben und etwas schräg in die Richtung weisen, aus der sich Maria wegwendet. Beim gespreizten Stand des hackenden Adams bleibt für das kurze Kleidungsstück kein Spielraum, um sich zu falten oder zu kräuseln. Beim sich bückenden Gottvater regt sich kein Zipfel aus der Bewegungskurve. Dem ruhigen Schreiten von Gottvater im 2. Feld entspricht in weicher Kurve der

Mantel im Rücken. Gottvater im Verhör hebt den linken Arm sehr hoch, darunter wellt sich auch der Mantelsaum energisch aufwärts. - Der Herrscher ist ganz eingehüllt in seine Gewänder. Der auferstandene Christus neigt sich der Frau zu, in einfachem Schwung löst sich mit der Handbewegung der Mantel vom Körper.
Um die heftig bewegten Kain-Gestalten wirbelt der Mantel. Die beiden Kain-Figuren des VIII. Feldes machen zwei Behandlungsweisen deutlich: im Ganzen unterstellt sich das Gewand bei jedem dem inneren Erregungszustand; aber einmal (beim Zuschlagenden) macht es mehr die körperhaften Zusammenhänge deutlich, auf der anderen Seite grenzt es panzer- und schildgleich die Bewegung ein. Ein ähnliches Verhältnis ist in der Szene darüber festzustellen: Kain ist deutlicher ablesbar in seinen Gelenken als Abel, der merkwürdig verdreht im festen Faltenwerk seines Rockes sich über weit voneinander abgezweigten Beinen halten muß (P.4).

Eigentümlich unübersichtlich bietet sich die Kleidung der Könige dar. Das Faltenwerk scheint zusammengestückelt und legt sich willkürlich über die sich kaum durchdrückenden Körper (P.7).
Es wurde hier angedeutet, wie schwierig es ist, zu entscheiden, was echte Faltenmotive sind, oder ob man von willkürlich auftretenden gratigen Verfestigungen sprechen kann. Neben glatt herausgewölbte Flächen treten solche, die von parallel zueinander verlaufenden Einritzungen überzogen werden. Neben einer sowohl vom anatomischen als auch vom gewandlichen her organisch fließend durchgezeichneten Gestalt wie Gottvater der Zuführung (um die sich abwechslungsreich und der Bewegung gemäß folgerichtig das Kleid legt) treten andere auf, die entweder von steifen festen Faltenzügen verhangen werden, oder über deren anatomische Rundung Liniengefüge hinlaufen. Zusammenfassend kann man mit Goldschmidt folgern[90]: das plastische Empfinden ist beim Nackten am stärksten; dadurch entsteht oft der Eindruck, als ob Körperteile vor die Gewandung gestellt sind.

Zur unterschiedlich modellierenden Behandlung der Figuren haben Beenken, Panofsky, Goldschmidt und Wesenberg im Zusammenhang mit der "Meisterfrage" Stellung genommen.

Meisterfrage

Goldschmidt[91] äußerte sich dazu: "die Zahl der an der plastischen Ausführung Beteiligten festzustellen, stößt auf Schwierigkeiten, es finden sich so große Unterschiede, daß es ausgeschlossen erscheint, daß hier dieselbe Hand gewirkt hat, daneben aber treten geringere Abweichungen auf, die zwar deutlich sichtbar sind, bei denen man sich aber doch die Frage vorlegen muß, ob nicht derselbe Meister einmal sorgfältiger, ein anderes Mal flüchtiger gearbeitet hat, oder ob er nicht vom Nachbarn gelernt oder sich ihm angepaßt hat." Bei scharfer Prüfung ergeben sich für ihn sechs bis sieben Qualitäten, doch er bezweifelt so viele Gleichgeordnete in Bernwards Werkstatt[92]. - Auch Beenken und Panofsky haben verschiedene Ausführungen auf mehrere Meister verteilt[93]. Wesenberg[94], sich an Goldschmidt anschließend, versucht, sechs verschiedene Meister nicht nur als möglich, sondern konkret zu unterscheiden. Doch hebt er trotz mehrerer angenommener Künstler den Eindruck der Stileinheit hervor, und "die Verschiedenheiten sind in der Tat im wesentlichen individueller Natur" (S.87). Die Scheidung geschieht also nicht aus grundsätzlich stilistischen Unterschieden.
Panofsky[95] dagegen trennt radikaler, z.B. die Paradiesesszenen auf der einen und die Darbringung bzw. die Vorführung Christi, auf der anderen Seite. Er meint, wenn man "nur vom engeren Sinn des 'Stilistischen' ausginge, so würde man wohl kaum auf eine und dieselbe Zeit, geschweige denn auf eine und dieselbe Werkstatt schließen." Die "eigentliche Stilistik" variiere auffallend, anscheinend seien in starkem Maße Hilfskräfte herangezogen worden. Panofsky sieht vor allem "ottonischen Feinstil" (Paradiesesszenen) und stereometrisch vereinfachende, kerbende

Manier (Darbringung bis letztes Türfeld) sich gegenübertreten. Er hebt die Kain- und Abelszenen für einen speziellen Meister, "vielleicht den originellsten", besonders hervor.
Beenken teilte die Reliefs etwa wie Panofsky auf: in einen feineren Stil im Sinne des kleinen Silberkruzifixes und einen gröberen, dessen Entwicklung auf die Christussäule hinläuft[96].

Beenken:	I	1, 2, 3, 4, 5, 6 und 9, 10, 11
	II	7, 8 und 12, 13
	III	14, 15, 16
Panofsky:	I	1, 2, 3, 4, 5
	II	12, 13, 14, 15, 16
	III	7, 8
	IV	6, 9, 10, 11

In diesem Sinne teilen beide Forscher die Türfelder auf. Goldschmidt[97] gibt als zusammenhängend an:

I	1 nahe 12, 15
II	6, 7, 8
III	9, 10
IV	11 am nächsten 4, 5, 6
V	8 nahe 13
VI	14 nahe 11

Gottvater der Zuführung erscheint ihm von einer derart klaren Durchzeichnung, daß er fragt, ob man den Ausführenden als den Meister der zeichnerischen Vorlage ansehen könnte. Hier hätte er dann sein Probestück in plastischer Ausführung geliefert und vielleicht noch bei den nächsten Szenen mitgewirkt. Er sah die Szene des Erdenlebens nahe den beiden Kain- und Abelszenen. Die schwunghafteren Umrisse und die langzügigere Faltengebung des Adam ließen ihn zu dieser Feststellung kommen. Goldschmidt scheint als Einziger diese Verbindung zu sehen, Panofsky stellt das Erdenleben mit den ersten drei Feldern des rechten Flügels zusammen. Beenken weist es den fünf anderen Paradiesesszenen zu. Wesenberg folgt Panofsky und stellt es

neben die Verkündigungs- und Geburtsszene. Adam ist im Ganzen (weil fast nackt?) mehr aus der Fläche herausgewölbt, er greift auch die Hacke rundherum mit allen Fingern, sie ist vor seiner Brust (P.26). Kain ist flächiger angelegt, unterstützt wird das durch den wie ein Ornament um ihn geschwungenen Mantel (P.27). Die Garbe ist flach, die linke Hand legt er nur an ihre Oberfläche. Evas Unterkörper ist überzogen von Faltenläufen und -schichten; doch treten keine Härten im Anatomischen auf (P.6,4). Das Obergewand umschreibt in kurvigen Linien die Kniepartie. Wenn man dagegen den sich verhüllenden Kain des 8. Feldes hält, so haben auch die nackten Beine das Gratige des Gewandes (P.28). - Die Pflanzenwelt scheint sich ebenfalls auf beiden Feldern zu unterscheiden. Im Erdenleben ist sie knorriger, knorpeliger, rollt sich auf über röhrenförmigen Stengeln, Gefäße für Säfte. Die Blätter geben sich noch beweglich, für Wendungen bereit. In der Opferszene sind die Ranken eher bandartig aufgefaßt, Gebilde, die flacher und heraldischer auf der Fläche angeordnet sind. Die Blätter scheinen voll entfaltet, die flachen "Schlaufen" wachsen nicht mehr. Bei der Schlingpflanze vor Kain drücken sich die Stengel gegenseitig ab. Das durch Flickwerk durchsetzte vegetative Gebilde über Abel ist ganz ornamental flechtbandartig zusammengefügt.
Ist hier die zeichnerische Vorlage maßgebend für das plastische Empfinden? Beteiligen sich mehrere Hände an einer Szene, oder ändert ein Meister von einem zum anderen Feld seine Modellierungsart unter der Einwirkung einer andersartigen Vorlage?
Wesenberg kommt "bei Anlegung eines strengen Maßstabes in der Beobachtung einzelner Züge" (S.93) zu folgender Verteilung:

I	11 - 14 - 16
II	3, 4, 5
III	6 - 9, 10
IV	1 - 12 - 15
V	7, 8 - 13
VI	2

Wenn Wesenberg z.B. beim sogenannten "Christusmeister" eine "besonders malerisch-illusionistische Art" hervorhebt[99] und dem Meister der Paradiesesszenen den auffallenden Ausdruck des "seelisch Bewegenden" zuschreibt und diese Charakterisierung neben Gesichtstypen, Gewand- und Körpermodellierung als unterscheidend, als besondere Eigenart einer Individualität ansehen möchte, so ist das zu allgemein. Was bedeutet malerisch-illusionistisch? Körperliches macht sich z.B. bei der Maria der Anbetung, dem Kreuzigungschristus und dem Christus der letzten Szene nicht auf völlig gleiche Weise bemerkbar. So scheint doch auch die Plastizität der Köpfe und Körper des Christus am Kreuz und des Christus im 16. Feld (P.49,48)[100] verschieden. Das Gesicht des ersteren ist in seiner Masse breiter angelegt, Stirn- und Wangenflächen mehr ineinander übergehend, der Umriß ließe sich in ein Trapez einschreiben. Dagegen gliedert sich das Gesicht des anderen Christus in Schichten: die vorderste - Stirnpartie, die untere - die großen Augen, dazwischen die Wangenflächen. Die Formen sind bogig gegeneinandergesetzt, nicht so eckig und scharf wie beim Kreuzigungschristus (vgl. Brauenbögen!), auch die Lippen sind voller. Der Bart ist als selbständige Substanz in einzelnen unterschiedenen Büscheln abgesetzt von den ihn umgebenen Gesichtsteilen. Der Gesichtsumriß ist etwa eiförmig. Ebenso unterscheidet sich die Anatomie des Körpers. Der des Christus am Kreuz ist nicht rund und weich, sondern der Leib gibt sich flach und ist durch geometrische Einkerbung eher als Rechteck gesehen. Die Übergänge von Brust und Oberarmen vollziehen sich nicht in weichen Linien, an letzteren erkennt man "Kanten". Der auferstandene Christus stellt sich dagegen als prall gefüllter "Schlauch" dar, weich wölbt sich die Körpermasse ohne festlegende Orientierung vor (nur die doppelstrichigen, querlaufenden Faltenstege scheinen der quellenden Masse Einhalt zu geben). Wie drückt sich bei ihm ein Schenkel durch das Gewand! Das Lendentuch des Gekreuzigten riegelt jede Schwellkraft ab.

Goldschmidt meinte, die Kreuzigung stände der Anbetung nahe. Wesenberg schließt sich ihm an und meint, besonders das Gefühl für das Stoffliche und die freie Gewanddrapierung seien ein gemeinsames Merkmal[101]. Jedoch unterscheiden sich Longinus und Stephaton z.B. von den Königen[102]. Diese werden von ihren Gewändern in stärkerem Maße überschlagen, d.h. der Körper darunter scheint sich eher aufzulösen, nur die Arme stehen wie selbständige Äste ab (Wes. 218. 236, 237, 246). Die Figuren unter dem Kreuz lassen sehr gut Körperbau durch den dünnen Stoff erkennen: Hüfte und Oberschenkel kommen klar zur Geltung. Die Gewandführung der Könige ist vielteiliger, obwohl Motivisches wie auch Fältelungen neben einer Schenkelrundung oder ein schräg über den Unterkörper schlagendes Gewandteil auf beiden Feldern sehr ähnlich gegeben sind. So aktive Figuren wie Stephaton und Longinus zeigen relativ knappe Säume. Von ihnen unterscheidet sich wiederum Maria in derselben Szene: der Stoff des Kleides ist steif, Kerben sind willkürlicher hineingesetzt, die Körperschwellung ist zurückgegangen - das ist wieder ähnlich den Königen (P.34,38). Man vergleiche dagegen die weiche Schulterrundung der Maria in der Anbetung[103], und wie verschieden bei beiden Frauen der rechte Ärmel über dem Unterarm liegt (Wes.217, 238, 210)! Wenn man die Köpfe nebeneinander hält, erkennt man bei der Maria der Anbetung, daß das Gesicht schwellender aus dem eng anliegenden Tuch herauskommt, die ganze Kinn-Wangenpartie rundet sich vor (sehr ähnlich der Verkündigungs-Maria). Dagegen sind die linearen Begrenzungen der Maria unter dem Kreuz mächtiger in ihrer Wirkung, das Tuch sperrt sich ab, es bildet nicht einen Umriß mit dem Kopfrund (siehe rechtes Ohr). Die Zwickelfalte der Maria der Verkündigung ist organischer und weicher - bei der Kreuzigungs-Maria stockender im Lauf. Die Gesichtstypen der beiden Marien im 11. und 14. Feld zeigen ein ähnliches Verhältnis wie die Köpfe des Gekreuzigten und Christus der 16. Szene. Die Erstgenannte ist schmaler in den Bögen von Wangen und Brauen, Letztere zeigt besonders in der

Kinnpartie weit ausholende, auch flachere Form. Andererseits wieder unterscheidet sich die Maria der Anbetung von den Königen durch die Betonung körperlicher Rundung. Hält man die Köpfe der Maria und des dritten Königs nebeneinander, findet sich ihre großzügige Brauenlinie, die bogig den ganzen Gesichtskontur bestimmt und die Ausdehnung aller Gesichtsteile unter sich einbezieht, in diesem Maße nicht beim König; er ist flacher angelegt; auch der erste König zeigt eine mehr rechteckige Gesichtsanlage, die Wangenflächen laden mehr aus (P.44,42). Man muß berücksichtigen, daß Details ganz verschieden aus der Gußform herauskommen können.

Es sind Meister- und Schülerverhältnisse aufgestellt worden, Wesenberg will z.B. die Meister der Darbringung und der Kain- und Abelszenen als Schüler des Christusmeisters bzw. des Meisters der Zuführung verstanden wissen[104]. Goldschmidt hat wohl bei "scharfer Prüfung" mehrere Qualitäten feststellen können, doch zieht er die sehr wahrscheinliche Möglichkeit in Betracht, daß man voneinander lernte und sich während des Arbeitsvorganges gegenseitig anpaßte.

Es fehlt jede Nachricht über die Zahl der Meister oder Gehilfen; ein genaues Verhältnis zwischen primärer plastischer Erfindung und Nachahmung ist auch darum nicht zu klären, weil innerhalb eines Reliefs schon erhebliche Unterschiede in der Modellierung auftreten. Unter welcher Begründung kann man behaupten, die Darstellung im Tempel würde am engsten und unselbständigsten dem Entwurfe folgen[105]? Welchem Entwurf? Aus dieser Situation heraus scheint es wenig sinnvoll, über die allgemeinen von Goldschmidt und Panofsky aufgezeigten Unterschiede hinauszugehen und an aufgezeigten Details eine nuanciertere Scheidung von Meister- bzw. Schülerhänden zu versuchen.

IV. Die Hildesheimer Werkstätten

Die Kleinplastik

Wesenberg will das plastische Element im Gegensatz zu den touronischen Bibeln, wo es "Hand in Hand geht" mit einer noch zum Teil räumlichen Bildauffassung, in Hildesheim aus der örtlichen Tradition von Kleinkunstwerken ableiten[106].

Für die kleineren Werke kommen hier die sogenannte Curvatur des Erkanbald, die beiden Silberleuchter und das kleine Bernward-Kruzifix in Frage. Keine dieser Arbeiten ist inschriftlich datiert[107]. Die Krümme wird wegen der Nennung eines Namens, den man mit Erkanbaldus (den Fuldaer Abt) identifiziert, zwischen 996 und 1011, die Leuchter[108] - weil eng zusammenhängend mit den Figuren des Abt-Stabes - werden um 1000, das Kruzifix im Anschluß an Bernwards französische Reise von 1007-1008 datiert[109].
Wesenberg hat jene frühdatierten Werke, deren Anregungen und Quellen zu stilistischen Vergleichen für die Türreliefs herangezogen. Er sieht die Entwicklung wie in einem Guß: die weiche Modellierungsart der Krümme ließe sich verfolgen über die Figuren am Leuchter zum Christus am Silberkreuz bis hin zum "Evameister". Daß der Figurenstil von Krümme und Leuchtern mit karolingischen Arbeiten der Liuthardgruppe (Lothringenscher Kreis) zusammenhängt, hat auch die neueste Forschung bestätigt[110].
Sind die Figuren der Krümme nur aus technischer Notwendigkeit mit dem Stamm verbunden? Wesenberg (Wes.121,122) betont die Herleitung vom Relief, besonders Adam und Gottvater würden ihre Körperseiten als im Gegensinn empfundene halbierte Reliefs tragen. Daneben wird das Vorstoßen der Paradiesesflüßchen als willentliche rundplastische Raumeroberung hervorgehoben. Wie weit man von zusammengesetzten Halbreliefs oder von kleinster Vollrundplastik sprechen kann, ist hier nicht zu klären. Hervorstechend ist das dekorative Bedürfnis, einen sich einrollenden, vegetabil aufgefaßten Rundstab zu schmücken. Die Figürchen

sind zu winzig, um als eine Art Probe gelten zu können; auch muß man das Abgreifen (eines in Handgebrauch stehenden Gegenstandes!) in Rechnung stellen und die Einordnung in eine die Tür maßgeblich beeinflussende Tradition sehr vorsichtig betrachten. Spreizen sich die Glieder von Adam und Eva als aufeinander "gerichtet" ab oder tun sie das im Sinne von vegetabiler Bewegung am Stamm der Krümme? Wie Früchte von seiner Rinde? Siehe Adam zwischen den Blättern in der Rundung! Sie durchstoßen seine Körperlichkeit, als gehöre diese derselben Spezies an wie sie selbst. Blatt und Figur scheinen als Gleiches aufgefaßt, die einfache Form des Stabes überwuchernd und sich von ihr abspreizend[111]. Die Adam- und Evafiguren der Krümme mit denen der Paradiesesszenen an der Tür verglichen - zeigen bei genauerer Beobachtung eigenwertige Formen. Zwar erscheinen sie auseinandergelegt, doch nicht unter dem Zwang von Flächenzusammenhang; ihre Glieder spreizen sich vom Korpus ab in verschiedene Richtungen. Bewegliches einer Gummipuppe erscheint hier und ist nicht in einen Bezug zu bringen. Das scheint nicht nur von der Rundung des Stammes her bedingt zu sein, z.B. schnellen die Beine besonders bei Adam weg, für sie spielt die Herkunft aus einer gemeinsamen Mitte keine Rolle. Eva zeigt sich, als unterstelle sie sich den unkontrollierbaren Verrenkungen eines wilden Tanzes[112]. Der liegende Mensch des 1. Feldes neben diese Eva - wegen ähnlicher Zeichnung von Brust, Rippen, Bauch - gestellt, zeigt ganz deutlich, daß sich die Modellierung der Bronze (s. die fein angegebenen Übergangsstellen der Glieder) aus Vorbildern entwickelt, die von vornherein differenzierte Körperlichkeit geben. Die feinen Bewegungen der Hände - trotz mancher Verzeichnung, siehe Zuführung, dagegen aber die im Sündenfall - das Greifen von Gegenständen, die "Beredsamkeit" von ausgestreckten Fingern (auch wie die Hand Kains auf dem untersten Feld des linken Flügels sich durch den Mantel drückt); wie subtil - auch in den Gelenken! - Eva die Arme um ihren Erstgeborenen legt; all das scheint doch nicht seine

Anfänge in Bildungen wie der Curvatur zu haben[113].
Die Rundplastik der Drachenreiterfiguren über den Füßen der Leuchter ebenfalls aus zwei Reliefteilen "aneinandergesetzt" zu denken[114], findet in dem tief eingeschnittenen Rückenlinien keine ausreichende Begründung (Wes.125-132). Man kann sie auch nicht bei allen Figürchen entdecken[115]! Kann man die Nacktheit der Drachenreiter mit der von Adam und Eva in der Verhörszene zu Recht vergleichen? Die Körpersubstanz jener ist brettartig verfestigt zwischen Gesäß und Schulterlinie[116], die Glieder werden vorgestoßen. Die Bewegung auf der Tür ist in weichen Schwüngen mit wechselnder Akzentuierung durchgeführt. Die Männer in den Ranken der Leuchter sind etwas anmutiger in den Gliedern, in angespannter Bewegtheit winkeln sie diese so ab, daß sich eine fast gleichmäßig in vier Richtungen gelegte Gesamtfigur ergibt. Sie als plastische Vorläufer von Reliefpersonen anzusehen, wäre eine Behauptung ohne zwingende Beweiskraft[117]. Wesenberg[118] gibt zu, daß z.B. die Türköpfe "etwas fester, organisierter" sich darstellen. Er legt diesen Unterschied dem "Gang der Entwicklung des plastischen Empfindens in ein bis zwei Jahrzehnten, die zwischen der Entstehung der Leuchter und Türen liegen" unter. Wir können diese Spanne nicht sicher bestimmen. Wir wissen ja auch nicht den Beginn der Arbeit, geschweige des feststehenden Entwurfes für die Türen. Man nimmt um 1008 an (zur Datierungsfrage siehe Anmerkung 249).
Die Hildesheimer Kleinplastik läßt sich exakt nicht genau datieren. Warum sollte ihre Art der Proportions- und Modellierungsvorstellungen den Türen zeitlich vorangehen? Warum nicht parallele Vorgänge annehmen, was bedeuten würde, daß sowohl die kleineren als auch die großen Werke (Tür und Säule) sich jeweils neu von Vorlagen in mehr oder weniger starkem Maße anregen ließen und Formbestände übernahmen.
Wesenberg[119] zog für die Leuchter karolingische Stilquellen heran: Tours - wohin das Florentiner Flabellum (Goldschmidt, I, 155) weist; Trier; die Liuthardgruppe und ihre

Ausläufer, besonders einen Mindener Buchdeckel, den Weitzmann nach Fulda lokalisiert[120].
An dieser Stelle seien stilistische Analogien angemerkt, die sich vom karolingischen Flabellum (das Wesenberg wegen der Schaftdekoration für die Leuchter heranzieht) zu Türfeldern ergeben[121].
Eine kleine Szene des Flabellums[122] zeigt bei einer Figur überkreuz gestellte Beine, wie Eva im Sündenfall; auf dem Elfenbein sind weiterhin Figuren dargestellt, die auf einem Tier stehen oder mit gespreizten Beinen und die Tiere dazwischen[123] - vgl. Tür: die Eva der Strafszene hat den Drachen zwischen die Beine genommen. Sind hier stellungsmotivische Anregungen aus dem touronischen Formenschatz übernommen? Weiterhin kann man einen Mann im oberen Teil einer Hülsenseite[124] in Ranken erkennen, der in seiner weichlichen Körpermasse[125] und in der Art, wie sich das Gewand ganz dünn über Unterkörper und Schenkel legt, mit dem Adam im Erdenleben zu vergleichen ist. Hakenförmige Rillen gehen vom Kontur aus und schneiden scheinbar ins Fleisch ein. Siehe auch, wie der Saum geradlinig gespannt ist. Der nach links gerichtete Körper des Mannes in den Ranken, das Winkeln der Arme nach links und die jähe Wendung des Kopfes nach rechts zu einer zweiten hinter Vegetation hervorlugenden Figur, trifft sich mit einer Tendenz an der Tür, Köpfe "abzudrehen". Das tun auffallend auch die Figürchen des einen der beiden Leuchter, das Kinn steht über der Schulterlinie wie beim austreibenden Engel[125a].
Der silberne Kruzifix wurde schon von Panofsky und Hamann als "expressiv" angesehen[126]. Jener spricht von vielfachen ineinander übergehenden Flächen, wenn er die malerische Auffassung des Körpers charakterisiert. Die lebhafte Bewegung wird deutlich am Profil, das über den Körperumriß hinausgeneigt ist, der Oberkörper weicht in entgegengesetzte Richtung, die linke Hüfte nimmt seine Biegung auf und führt sie wieder zurück auf die Standfläche der Füße (Wes.139). Die Gewandsäume im Bogenverlauf heben sich verfestigt zur weich vom Stoff umschlossenen Schenkelfläche ab, sie ver-

härten gegen die Ränder wie ein Schild, dessen übrige Substanz aufgeschmolzen wurde auf das Körperliche. Wesenberg betont in der Modellierung eine relative Verwandtschaft zu Trierer Kruzifixen; von karolingischen Elfenbeinen werden verwandt drapierte Lendentücher aus der Liuthardgruppe und aus Metz herangezogen[127]. Das Verhältnis zur Krümme und zu den Leuchtern ist keineswegs eindeutig. Die schmächtigen Körper, auch die Rundung der Glieder lassen - wenn auch keinen direkten Schulzusammenhang - eine verwandte Auffassung erkennen. Schon die Köpfe zeigen Unterschiede[128]. Die Haarkappe der Leuchterfiguren ist wie aufgeklebt, ohne die Form des Kopfes deutlich zu machen (Wes.20, 135, 146). Der Gesichtssubstanz werden die Nase und Ohren knollig aufgepfropft, die Augen eingedrückt und geritzt. Anders dagegen beim Kruzifix: die zarten, fast subtilen Übergänge, die auch die geschlossenen sich vorwölbenden Augenlider miteinbeziehen in den weichen Flächenzusammenhang. Bei den Leuchtern stoßen diese - trotz der Abgegriffenheit - aneinander. Die Kletterfigur des sogenannten zweiten Leuchters[129] zeigt unter dem bewegten Mäntelchen ein auffallendes Schwinden von Körpersubstand (Wes.123). Dagegen stoßen sich anatomische Wölbungen durch Christi Lendenschurz und saugen den Stoff in sich hinein. An der Tür findet sich Ähnliches beim hackenden Adam, Gottvater des ersten und vierten Feldes, beim auferstandenen Christus. Das silberne Kruzifix ist als Einzelfigur durchorganisiert. Der Körper gehorcht eigenen Gesetzen, die Muskulatur ist ganz subtil gegeben, die Beine heben sich eigenständig vom Kreuzstamm ab. Ein enger stilistischer Zusammenhang mit dem Türkruzifix erscheint nicht ganz überzeugend[130]. Angesichts der weicheren Struktur des silbernen Christus wird das Material in Rechnung gesetzt. Man betrachte, wie sich die Gesichtsteile dennoch als selbständige Werte herauswölben: Stirnfläche, Augen, Wangen, der Mund stärker hervorschwellend. Die Gesichtsformen des Christus an der Tür sind dagegen verflacht; das gilt auch vom Korpus. Er ist in eine knappe, fast trapezförmige Silhouette gebracht,

keine Bewegung schwingt aus[131].
Wesenberg hat eine Reihe der Hildesheimer Kruzifixe aufgestellt[132]: großes Ringelheimer - silbernes Kruzifix - bronzenes Ringelheimer - Türkruzifix. Der bronzene Christus steht demnach zwischen der weicheren und härteren Auffassung. Seine Zugehörigkeit zum Bernwardinischen Kunstkreis ist neuerdings angezweifelt und erst gegen die Mitte des 11. Jhs. gesetzt worden[133]. Die zartere und schlankere Proportion, die Bildung der körperlichen Einzelformen lassen ihn nicht in die Nähe des silbernen Kruzifixes rücken (Wes.140). Er verhält sich stiller. Wie Brust- und Bauchteile sich zart vorwölben und wie der Kopf - ganz leicht geneigt - aus den Schulterblättern herauswächst, ist von einer Bewegtheit, die dem Christus auf dem Kreuzigungsrelief nicht zuzusprechen ist. Dessen Rippenbögen (gleich harten Gräten die Brust- von der Bauchpartie abklammernd) machen keine Einzelformen deutlich. Der große breiteingekerbte Nabel bringt darum eine merkwürdige Verdrehung in den Leib, weil er nicht - wie beim silbernen Christus - einen Akzent innerhalb der aus- und einwärts schwingenden Bewegtheit darstellt[134]. Auffallend verhängen vordere und seitliche Drapierung des Lendentuches die darunter befindliche anatomische Substanz, nirgends drückt sich auch nur die Andeutung eines Schenkelkonturs, einer Rundung durch.

Den technischen Fortgang in den Hildesheimer Werkstätten (innerhalb der Jahrzehnte unter Bernwards Regierung), und damit verbunden eine stilistische Entwicklung, können wir nicht sicher aufzeigen und durch erhaltene Werke einzelner Perioden belegen. Denn die Stellung der Kleinplastik zur Tür ist nicht eindeutig zu bestimmen. Soll man eine folgerichtige Entwicklung von weicherer fließender Formgebung zu "härteren" Erscheinungen annehmen? Der silberne Kruzifixus könnte z.B. von einem Künstler gearbeitet sein, der nichts anderes mehr in Hildesheim schuf oder dessen weitere, gleich differenziert gearbeitete Werke verschollen sind. Aber seine Anfänge in der Curvatur, in den Leuchtern

sehen? Dagegen scheint ganz allgemein Körper- und Gewandauffassung und die expressive Ausdruckskraft des Kruzifixes auf "Türmeister" eingewirkt zu haben[135].

Buchmalerei und Säule

Insgesamt konnten in der Forschung die Werkstattzusammenhänge in Hildesheim (Buchmalerei und Bronzesäule miteinbezogen) nicht genügend geklärt werden. Wichtige Fragen bleiben offen: konnte der Erfinder des Türprogramms auf eine zeichnerische Tradition in Hildesheim zurückgreifen? War ein eigenes Formenrepertoir in der Buchmalerei ausgebildet worden, das er hätte als Vorlagemuster anwenden und variieren können? Besaß die Hildesheimer Domschule "fremde" illustrierte Bücher? Es steht fest, daß Bernward nicht die Werkstätten gründete[136]. Er hat in seiner Schulzeit dort gelernt, wie sich aus Thangmars Vita erschließen läßt. Aus ihr kann man entnehmen, daß er z.B. die Schreibkunst an verschiedenen anderen Orten studierte[137]. Lagen diese in Niedersachsen? Oder müssen schon jene miteinbezogen werden, die Bernward als Erzieher Ottos III. auf seinen Reisen besuchte? Wir wissen nicht, wie weit sein "Kunstsinn" in fester Urteilsfähigkeit ausgebildet war, als er die Hildesheimer Schule verließ, ob sich (als Erzieher des Kaisers) im vielen Fremden nicht gerade eigene originelle Ideen gefestigt haben.
Die Hildesheimer Buchmalerei als Gesamterscheinung ist trotz vieler Hinweise in der Literatur weder stilistisch geklärt noch ihr ikonographisches Programm voll ausgedeutet worden; auch sind Datierungen innerhalb der Zeitspanne unter Bernward nicht für jeden Kodex festgelegt[138].
Daß für die Türen als Ganzes (Bildprogramm) eine zeichnerische Vorlage vorhanden gewesen sein muß, hatte Goldschmidt nachgewiesen[139]. Für Wesenberg sind vor allem die Bildkompositionen nur aus einem zeichnerischen Gesamtentwurf vorstellbar. Diesen nimmt er von einer Hand aus dem Kreis

der Hildesheimer Buchmalerei an, aus deren Formenvorrat auch Stilelemente in die Türplastik eingeflossen wären[140]. Besonders die Bildarchitekturen in den Szenen Erschaffung, Darbringung, am Grabe würden auf das kostbare Evangeliar weisen[141]. Zum Kodex lassen sich aber Analogien bei Meistern aufweisen, die Wesenberg nicht mit dem der Darbringung in Verbindung bringt: die auffällig hart verfestigte Bauchbinde des Christus in der Vorführung erscheint bei einem Apostel in der Buchszene: Christus mit Jüngern (T./64). Gottvaters ausgestreckter Arm im 4. Türfeld, der mehr Hand ist, tritt ähnlich "abgekürzt" bei einem Engel in der Taufe auf (T./74). Neben einer relativ gut gezeichneten komplizierten Bewegung wie beim Zacharias im Evangeliar, der die Hand vor den Mund hält (T./68), steht in der nächsten Buchszene (T./69) ein Unterarm wie aufgepfropft vor der Brust; das konnte an Türfiguren mehrmals beobachtet werden[142]. Die Gewanddrapierung der Tür ist nicht so regelmäßig in Falten aufgelöst und im Saumverlauf des Mantels nicht von der Art, daß er scharf getreppt und wie balkenartig verfestigt wird. Ein Zusammenhang zwischen beiden Werken kann nicht abgesprochen werden, doch daß auch der Entwerfer der Türen von der Hildesheimer Buchmalerei herkam, ist nicht sicher. Man könnte annehmen, daß der Gesamtentwurf für die Tür Vorlagen entnommen wurde, die auch die Miniaturmaler benutzten. Daher analoge Formbestände und eine manchmal ähnliche Gewandauffassung in der Tendenz der Streifenbehandlung. Demnach könnte ein Türmeister auch Buchmaler (im Kostbaren Evangeliar) gewesen sein. Daneben besteht die Möglichkeit, daß auf zwei verschiedene Vorlagen zurückgegriffen wurde und durch spezielle Hildesheimer "Manier" (s. Gewandauffassung) die Türen und der Kodex in einen gewissen Zusammenhang gebracht wurden[143].

Die Evangelisten des Evangeliars von 1001 verglich Wesenberg (S.114) vorzugsweise mit Arbeiten des "Eva-Meisters". Über die stilistische Herkunft dieser Handschrift sind neue Hinweise von Schnitzler gegeben worden. Weiter unten

soll darauf eingegangen werden.
Wenn der Einfluß der Miniaturen auf die Türen maßgebend als Vorlage gewirkt hätte, als Form erarbeitende Vorzeichnungen, so müßte sich das auf den Bronzefeldern auch in der Vegetation, in den Kopftypen, in dem Verhältnis von Figuren und Architektur, vor allem in Bewegungsmotiven und Bildaufteilung ausdrücken. Im Evangeliar ist der ornamentale Reichtum der Gründe ein besonderes Merkmal, die Architektur ist darin einbezogen. Die Personen stehen anders in ihrer Umgebung als auf der Tür. Im Kodex umgibt ein Haus mit Giebeldach die Figuren, d.h. sie bewegen sich innerhalb architektonisch bedingter Grenzen (T./60; T./68; T./69), auch wenn Erdschollen auftreten. Innerhalb der Reliefs bleiben die Größenverhältnisse von Architektur und Figuren annähernd gleich, letztere werden immer um etwas überragt. Im Evangeliar variiert das. Die lebhaft dekorativen Gründe verwenden Gebäude als Teil des Musters selbst. In den Reliefs zeigen sich dagegen diese als nötige Ortsangaben; und wenn überhaupt - dann erst in zweiter Linie als Mittel zur Steigerung des lebhaften Eindrucks und eines Schmuckbedürfnisses. Wesenberg (S.89) schreibt von der einzigen ganz von Baulichkeiten hinterlegten Szene der Geburt (Tür): "die Bildarchitektur endlich ist eine rührend mißverstandene Darstellung 'räumlicher' Umgebung". Es wäre für alle Türfelder mit architektonischen Angaben einmal die Frage zu stellen, was denn eigentlich dargestellt werden soll. Wie sind die Personen zu ihnen gedacht[144)]?
Das Geburtsfeld stellt sich in "additiver" (s. Ueberwasser, s.o. Anm. 144) Weise dar. Vor der Stadt Bethlehem bedeutet: in ihr sein. Wenn die Personen in der Verkündigung und Anbetung von Mauerzügen überfangen und von Stützen seitlich gerahmt werden, ist dann ein Innenraum gemeint (P.3,7)? Ist der gemauerte obere Teil (Anbetung) Zeichen von "Stadt", gehören die Pfeiler (oder Säulen) als Stützen einer Arkadenfolge in einen Innenraum? Der Thron ist reich gestuft, breit und nicht in einem engen Raum zu

denken. Ein basilikaler Saal[145]? Wo aber befinden sich die Personen der Vorführung? Wenn der Herrscher in seinem Haus sitzt, wo steht dann Christus, im Hof eines Palastes[146]? Ebenso zweideutig ist die Szene der Darstellung (P.9). Ob Simeon aus der geöffneten (?) Tempeltür herausgetreten ist oder die Gruppe im "daneben" (= "davor") als "darinnen" gemeint ist, kann hier nicht entschieden werden. Die Pfeiler stehen nicht unmittelbar auf dem Bildrahmen wie beim Grabgebäude, vor dem der Engel sitzt[147]. Ist auf dem letzten Türfeld ein Garten vor den Mauern der Stadt gemeint? Dingliches und Figuren fußen auf derselben Bodengrundlage (P.17). Die einzige Architektur auf dem linken Flügel ist auf dem Feld der Vertreibung angebracht. Noch befinden sich Adam und Eva im Paradies, der stadtähnliche Komplex mag die neue Welt bedeuten, die noch verschlossen (Tür!) ist. Aber so wird sie aussehen. Der Engel bleibt zwischen zwei Pflanzen zurück, Adam und Eva halten sich in einer Zwischenzone auf (P.8).

Die Pflanzen

Alle Felder des linken Türflügels setzen vegetabile Gebilde ein, meist sind sie als Bäume oder Blätterpflanzen zu bezeichnen[148]. Auffällig ist, daß nicht eine Form identisch ist mit der Vegetation im Kostbaren Evangeliar! Während auf der Tür allgemein die fleischige, sich krümmende und lebendig sich schlängelnde Blattbildung vorherrscht, sind die Gewächse der Miniaturen ganz ihrem Zweck angepaßt: dekorative Füllungen abzugeben. Oft spreizen sie sich symmetrisch über dem Grund und sind so Bereicherung zur ornamental aufgefaßten Rhythmisierung des Bildes - neben gelegentlich ortsangebender Funktion. Herrscht auf den Türfeldern eine grundsätzlich andere Auffassung oder sind die Gewächse sinnvoll eingesetzt, d.h. als Mitträger von Ausdruck? Zumal in der älteren Forschung sind sie (zusammen mit der Architektur) als Füllungen für die großen kahlen Flächen angesehen worden[149]. Aber Pinder: "Jede Ranke und

jedes Fehlen einer Ranke sagt etwas!" Die Wellenranke hinter Gottvater im Verhör (P.10) darf sich nach Pinder "gleichsam scheu" an den Rand pressen; Kautzsch läßt sie "züngeln ... wie ein Ausrufungszeichen"; "majestätisch sicher" wächst sie nach Messerer empor; Wesenberg findet durch sie "die Zone des Göttlichen, Übernatürlichen" ausgedrückt. Goldschmidt nannte sie einfach "Lückenbüßer"![150] Das könnte man auch von den pflanzlichen Verschlingungen über den opfernden Brüdern (P.4), in der linken oberen Ecke der Vertreibung, über Eva im Strafgericht und dem spärlichen Pflänzchen im 1. Feld sagen! Denn welche Funktion sollten sie haben (P.10,16).

Mit der Bewertung von Gewächsen innerhalb der Szene wird das Problem der Komposition berührt. Goldschmidt bemerkte zum Feld des Strafgerichts, daß wohl ursprünglich ein Gewächs zwischen Adam und Gottvater anzunehmen sei, daß man später weggemeißelt hat; desgleichen einen dritten Zweig des Pilzbaumes. Wenn diese nach dem Guß, d.h. nach der fertigen Komposition des Bildes, vorgenommene Änderung tatsächlich stattfand, dann aus welchem Grunde? Mißlungene Form? Vielleicht hat man diese Gebilde nachträglich als störend empfunden im ganz anschaubar gedachten und gemachten Vorgang. Was zuerst im Entwurf festlag - der große Baum oder die Verteilung der Figuren - können wir nicht mehr feststellen. So zeigt gerade diese Szene, wie fragwürdig es ist, den vegetabilen Gebilden allzumenschliche Ausdruckswerte beizumessen[151]. Im abwechselnden Rhythmus von Figur und Gewächs ist eine große Gruppe von Feldern belegt. Vegetation tritt auch rahmend auf (Zuführung).

Nach Beenkens, Pinders und von Einems Interpretationen der Türszenen ist den Pflanzen in letzter Zeit eine ungeheuer "mitsprechende" Bedeutung zugemessen worden. Auch Wesenberg spricht von einem "inneren Zusammenklang" von menschlicher Gestalt und Vegetation, von "Suggestionslinien"; aus der Art von Baumwindungen hat er Hinweise auf den Unterschied der Geschlechter gefolgert und die Pflanzen als Helfer innerhalb gedachter Verbindungslinien

herausgearbeitet[152]. Das erste Feld (P.16) läßt erkennen, daß, nachdem die Figuren über das Bild verteilt waren, man Vegetation derart einsetzte, daß sie jene in ihrem Tun nicht einengten, sondern sich nach deren Bewegungslinien richteten[153]. Goldschmidt meinte von der Architektur auf dem rechten Flügel: erst in der Analyse würde sie gegenständlich, ästhetisch gewähre sie ornamentale Bereicherung[154]. Nun ist Vegetation durch lebendige Wachstumsanlagen fähig, sich zu winden und allseitig zu ranken. Daß sie neben ornamentaler Schmückung der Fläche (und der Bedeutung als "Paradiesesangabe") sich darum leicht den Bewegungen und Stellungen der aktiven Personen anpaßt, läßt sie manchmal als "Mitträger" von Ausdruck erscheinen; weil sie nicht stört durch wilde Wucherung, sondern sich eher unterordnet.

Die Säule

Die Entstehung der Säule wird von der Forschung meist noch unter Bernward angenommen, doch durch die ganz andere plastische Gestaltung in zeitlichem Abstand von den Türen. Sie wurde um 1022 (Todesjahr Bernwards) datiert, ohne daß man sich auf Inschriften oder andere schriftliche Quellen berufen könnte[155]. Die stilistische Beziehung zwischen beiden Werken wird in dem Sinne hervorgehoben, als man bereits in den Kain- und Abelszenen und im Vorführungsfeld der Tür Elemente zu sehen hat, deren folgerichtige Weiterentwicklung die Säule gestaltet. Es sind dies die "hart rillende" Technik, "panzerartige" Aufteilung der Gewänder, die jeweils nur einen "graduellen" Unterschied ausmachen; der psychische Ausdruck sei an der Säule weniger differenziert, aber eher eindringlicher (Panofsky, S.77-78). Es kann hier nicht die Aufgabe sein, die bildkompositorischen und plastischen Verbindungen der Säule (außerhalb Hildesheims) zu klären, bzw. allen Vorschlägen in der Literatur nachzugehen. Es sei hier auf Wesenbergs (S.130-135) Herausarbeiten von Ähnlichkeiten und Unterschieden hingewiesen.

Gemeinsames zwischen beiden Werken bezieht sich auf motivische und rein formale Übernahmen von Seiten der Säule. Gerade in der Modellierung des Nackten, auch in der Faltengebung setzt an ihr die "härtere" Richtung ein. Hier findet nicht mehr das intensive Mitsprechen von Körperexistenz statt, die auf den Türfeldern die ganze Figur in einen bestimmten Richtungsbezug einsetzt. Die bandartige Erzählung der Säule macht es nicht notwendig, daß eine Einzelperson durch die Bewegung eines jeden Gliedes in den szenischen Zusammenhang gestellt wird. Eine einheitliche Formenbehandlung deckt sich mit fortlaufender Erzählungsweise. Ob ein an der Tür geschulter Künstler dann auch an der plastischen Formung der Säule mitarbeitete, oder ob von anderen Meistern in rückgreifender Art modelliert wurde, da sie die Türreliefs gegenwärtig vor Augen hatten, bleibt offen.

V. Stilkritik in der Forschung

Nach Beissel und Dibelius nahm auch Dehio Miniaturen als Vorbilder an, ohne bestimmte zu nennen, und meinte vom Künstler: er "gab dann der einzelnen Gestalt soviel plastischen Schein, als er mit seiner wildwüchsigen Methode erreichen konnte." - 1915 hatte Goldschmidt in dem Vortrag "die plastischen Arbeiten unter Bernward von Hildesheim" vor der Königlichen Akademie der Wissenschaften den Stil der Reliefs mit dem kleinen silbernen Kruzifix zusammen gesehen und als Stilheimat die Moselgegend, Metz und Trier genannt[156]. Damit war zum ersten Mal auch für die plastische Modellierungsweise eine Richtung gewiesen. 1926 schrieb er in seinem Buch über die Bronzetüren nur der zeichnerischen Erfindung auswärtige Vorlagen zu und nannte den nach Echternach lokalisierten Kodex Aureus (damals noch in Gotha), mit dem die Reliefs Berührungen aufweisen würden. Inzwischen ist die Datierung dieser Handschrift ins 11. Jh. hinaufgerückt[157]. Von den Figuren der Tür ist keine überzeugend neben eine aus den Szenen des Kodex zu setzen - was das Verhältnis von Körper und Gewand betrifft. - Inzwischen hatte auch Panofsky karolingisch-touronische und gleichzeitig Buchmalerei als Vorbilder für die Tür angegeben (s.o. Anm. 44); letztere im Hinblick auf die Intensität des psychischen Ausdrucks und die Weitmaschigkeit der Flächenfüllung, daneben wirkte der Einfluß aus der Goldschmiede- und Elfenbeinplastik. Panofsky ist es, der erstmalig eine Elfenbeinfigur aus der von Goldschmidt benannten Liuthardgruppe für ein Bewegungsmotiv und die plastische Formulierung einer Relieffigur heranziehen konnte: Christus des letzten Türfeldes ist fast wörtlich gleich dem Himmelfahrtschristus des Weimarer Elfenbeins (Go. 1, 45), - gleichzeitig stellte Beenken die Reliefs des Kodex Aureus in München "als nächstälteren Vergleichspunkt, und nahe den jüngeren Metzer Elfenbeinen, den Türfeldern zur Seite, während er eine zweite Einflußquelle in der Liuthardgruppe sah[158].

Bis zu der geschlossenen Abhandlung, die Wesenberg 1955 herausbrachte, ist in der Forschung weder neues Material neben die Türfelder gestellt noch den Anregungen Goldschmidts oder Panofskys vertiefend nachgegangen worden[159]. Wesenberg hat sich bereits im zusammenfassenden Kapitel der sogenannten frühen Hildesheimer Kleinplastik auf Goldschmidts Vortrag von 1915 berufen und das Resumee im Wortlaut wiedergegeben "wegen der grundsätzlichen Richtigkeit der Ableitung des plastischen Stils Hildesheims"[160]. Wesenberg selbst könne dessen Darlegungen nur bestätigen, belegen und erweitern. Für die "frühe" Kleinplastik werden von ihm Verbindungen zu Erzbischof Egberts (977-993) Werkstätten in Trier, zur Kölner Plastik (Gerokruzifix), zu Elfenbeinen der Metzer- und Liuthardgruppe und zur Gernröder Stuckplastik des Heiligen Grabes herangezogen[161]. Er erweitert (S.94) diese Quellbereiche für die Türfelder. Der Kopf des Gerokruzifixes wird neben den der Maria in der Anbetung gestellt, die plastische Auffassung ist verwandt (Wes.53,54). Den Türkruzifixus ebenso nah dem Kölner Großwerk zu sehen, erscheint nicht so glaubhaft. Dessen Schichtung der klar abhebbaren großen Gesichtsteile ist eher beim Christus der letzten Szene zu finden (Wes.234, 241). - 1955 veröffentlicht Wesenberg die Steinfragmente aus St.Pantaleon in Köln und führt die Untersuchungen auf eine Datierung in die Zeit um 1000 hin[162]. Die 36 - 42 cm hohen Kalksteinköpfe - neben Türfiguren gehalten - lassen in der allgemeinen Anlage des Gesichts Verwandtes erkennen. Vergleicht man Kopf I und den des auferstandenen Christus auf der Tür[163], so kann man wohl die Zeichnung der Augen, auch die etwas vorgeschobene Unterlippe als sehr ähnlich empfinden; doch scheint ein so großer Kopf wie der in Köln, bei dem auch die Augenbrauen das Gesichtsoval nicht so beherrschen wie beim Hildesheimer Christus, und die Formen (einschl. Schädelumriß) plastisch zusammengezogener gegeben sind, nicht als letztlich überzeugende Stilquelle für die Tür geltend zu sein(Wes.57,58). Neben dieser Monumentalplastik auf die Einflüsse aus der Elfenbeinkunst einzu-

gehen, macht gerade die Handlichkeit und leichte Transportierbarkeit letzterer als mögliche Stilübermittler glaubhafter. Die Bewegtheit der sogenannten Liuthardgruppe zeigt sich verwandt den Türfiguren. Es sei hier erlaubt, einige Beobachtungen an Elfenbeinen anzuschließen, die Goldschmidt zu dieser Gruppe gehörig oder als deren Ausläufer bezeichnet hat. Er hatte das Weimarer Relief als Buchdeckelhälfte zum Münchener (Go. I, 44) angenommen, Swarzenski[164] sieht es einwandfrei als dessen Gegenstück. Die Münchener Tafel, ein "Hochrelief mit vielen frei herausgearbeiteten Teilen", zeigt die Frauen am Grabe gereiht auf Erdschollen - motivisch gleich der Hildesheimer Grabszene. Man sehe auch von den auseinandergelegten Gliedern des schlafenden Kriegers bei stark gebogener Stellung auf den fallenden Abel der Tür. Das Gewand des sitzenden Engels auf dem Elfenbein ist glatt über die Schenkel gelegt, der Stoff fließt dann so ab - siehe Maria der Geburt. Auf beiden Tafeln (44 und 45) fällt der Architekturbestand auf, der in den Türfeldern wieder auftritt: ein dreimal gestufter Mauerbogen, der zusammenhanglos vom Rand her auf den Giebel trifft, erinnert in der räumlichen Situation sehr an Adam der Austreibung. Auch das fächerartig sich ausdehnende Kuppeldach in Zusammenhang mit einer Mauer (45) findet sich in Hildesheim wieder (Vorführung, auch Anbetung)[165]. Auf dem Elfenbein in Zürich (Go. I, 43) zeigt die Frau, die die Rollen weiterreicht, in der vorwölbenden prallen Auffassung des Körpers eine Nähe zum Hildesheimer Christus des letzten Feldes. Betrachtet man die Elfenbeingruppe als Ganzes (wie sie Goldschmidt zusammenstellte), so lassen sich sowohl Verwandtes als auch Unterschiede zur Tür erkennen. Verwandtes: vom Grunde freie Köpfe und halb abgelöste Körperhälften (Go. I, 41, 46); auch ein Bewegungsmotiv - wie bei Profilansicht des Kopfes in Unter- und Oberkörper eine Drehung zur Dreiviertelansicht vollzogen wird und sich in ganzer Länge ein Arm "vorriegelt" (s. erster Apostel der linken Gruppe Nr. 45 und Gottvater der Zuführung). Unterschiede:

die Bodenlinien sind plastisch-korallisch gestaltet, in Hildesheim sind sie rein zeichnerisch; die Architektur ist räumlich abgestuft von vorn nach hinten (Nr. 45); Baumstämme und Blätter wellen sich plastisch auf und ab (Nr.48); die Flügel der Engel zeigen den vorderen immer plastisch freier vom Grund (Nr. 41 - Grabengel; Nr. 45 - die Flügelpaare der Seraphim sind von der Fläche weggefaltet). Hier wird deutlich, wie auf den Türfeldern das "Dekorative" (Architektur, Vegetation, Flügel) ganz in der Fläche hinter den Figuren bleibt.

Eine Diptychonplatte in London[166], die Goldschmidt nicht lokal bestimmen kann, aber als Ausläufer der Liuthardgruppe bezeichnet und Stil und Komposition nahe der Weimarer Platte sieht, zeigt den gen Himmel fahrenden Christus in einem dem Engel der Vertreibung (P.8) sehr verwandten Bewegungsmotiv; Christus schwebt mehr (des Engels Gebärde ist stoßhaft),er ist zarter modelliert, die Säume sind flach und weich geschwungen; aber die Art, wie er den rechten Arm entgegengesetzt zu seiner Kopfhaltung und den erhobenen linken nach rückwärts in die Fläche legt, das scheint dem Hildesheimer ähnlich. Man sehe bei den Aposteln, wie aus den dünnen Gewändern sich Anatomisches vorwölbt und besonders die Bäuche hervorschwellen. Die Bewegungen auf beiden Elfenbeinplatten sind sehr lebhaft. Auch Moses der Transfiguration läßt sich einer Hildesheimer Figur an die Seite stellen in der Art, wie gewisse Partien in die Fläche zurückgehen: der strafende Gottvater hat das Buch ganz dicht an den Körper herangenommen wie Moses die Tafeln (P.10); dessen Hand am Grund geht dem Empfinden analog, das Gottvaters Arme zur Fläche "zurückgehen" läßt; ähnlich bei beiden Figuren die Bauchpartie und der auswärts strebende Oberschenkel. Daß in der Liuthardgruppe auch die Tendenz auftritt, Gewand gleichsam neben dem Körper zu sehen, wie es bei Türfiguren vorkommt, zeigt ein von Goldschmidt als Abzweigung dieser Gruppe lokalisiertes Elfenbein (Go. I, 71a). Besonders die Mäntel von Petrus und Paulus und den Engeln zeigen Faltenwurf, wie er hart an die Rückenkonturen

stößt. Goldschmidt meint, daß er "die Figuren oft gewissermaßen umrahmt". Das kann man von den Knienden der Transfiguration ebenfalls sagen.
Wesenberg (S.106) zieht weitere Stilvergleiche aus Metz heran. Das Kruzifix vom Buchdeckel in Paris (Go. I, 83) bezeichnet er als Urtyp des Gekreuzigten auf der Tür. Doch erscheint die Stellung des Körpers, die Lendentuchdrapierung und Fältelung, der Kopftypus auf dem Elfenbein zu weit entfernt von dem Bronze-Christus[167]. Die Hildesheimer Maria der Geburt (P.5) ist mit dem Okeanus eines Buchdeckels in Paris (Go. I, 100) zu vergleichen: wie über seinen Beinen das Tuch liegt und die Anatomie hindurchkommt; zudem ist bei ihm der vordere Arm nach unten weg ruhig gelagert, der andere mit plastisch sich abhebender Hand, das erinnert an die lagernde Maria.
Nahezu identisch im Reliefstil erscheint Wesenberg die thronende Madonna in Paris[168] mit Figuren des Eva-Meisters: sind das Verhältnis von Körper und Gewand, die Behandlung von Falten und der Mantelsaum wirklich so "erstaunlich übereinstimmend?" Der Vergleich scheint keine entscheidende Aussage über eine Verbindung zu geben (Wes.71). Das Elfenbein, in seiner durch ruhige Stoffbahnen weich die Körper einhüllenden Gewandung erinnert viel stärker an Spätantikes.
Ein Elfenbein in Lyon (Go. I, 110), dessen Köpfe nach Goldschmidt ihr besonderes Gepräge dadurch erhalten, "daß an den Augen auch das untere Lid scharf markiert und die Pupille eingebohrt, die stark gewölbte Linie der Brauen über der Nase verbunden ist und die Nase selbst stärker hervortritt", erinnert in dieser Charakterisierung stark an Türköpfe. Man vergleiche die Samariterin mit dem vogelähnlichen Kopf der Eva in der Zuführung (auch opfernder Abel); Nase und Kinn sind ähnlich vorgezogen und betont; das Auge ist weit aufgerissen (P.18). Hinzu kommt, wie fleischige Teile unorganisch zusammenstoßen: Christus vor dem Gichtbrüchigen und Christus der Vorführung (auch Christus des letzten Feldes und Grabengel). Den Apostel hinter Christus - durch

die herausgebeulte rechte Hüftpartie, sowie die mächtige wie knochenlose Schulter- und Nackenzone, - der Kopf ruckt so heraus -, könnte man neben Simeon der Tür stellen. "Die Bewegungsmotive und schalenförmig gebogenen Mäntel hinter Gestalten des Kain- und Abelmeisters" werden mit den Florentiner Petrustafeln (Go. I, 108) verglichen (Wesenberg S. 106); s. auch Zottelbärte und Bogenfalten, die ins Fleisch zu schneiden scheinen; das Faltenwerk des Elfenbeins scheint überall zu kreisen, während bei den Mänteln der Bronzefiguren parallele Gliederung auch gegen Körperhaftes aufstößt oder von ihm wegfluchtet; das macht besonders deutlich der Vergleich eines Tuches über vorgehaltenen Händen: siehe Taufassistent auf dem Elfenbein (Wes. 97) und Abel mit der Opfergabe (P.4) - wie magnetisch vom Grund angesogen wellt es sich bei diesem zurück zur Fläche, auf dem Elfenbein rotiert es um eine Mitte. Das gleiche Kreisen ist zu beobachten an den Mänteln, die den Oberkörper einhüllen; in Hildesheim laufen sie mehr parallel der Rückenlinie, auch wenn sie der Schulterrundung folgen (nur der sich verhüllende Kain zeigt die Stoffhülle um die rechte Körperhälfte gelegt, die abgekehrte ist aber brettartig verstellt (P.4,28).

Wesenberg hat im Zusammenhang mit den Figürchen der Krümme auf die besonders verwandte Beweglichkeit in der Liuthardgruppe hingewiesen. Die Heftigkeit, manchmal das Abrupte, mit der sich Türfiguren bewegen, ist immer hervorgehoben worden. Es ist erstaunlich, daß innerhalb der von Goldschmidt zusammengestellten karolingischen Elfenbeine viel öfter Analogien zu finden sind als in den "ottonischen", d.h. jüngeren, den Türen zeitlich viel näheren Arbeiten. Es trifft zu, daß die Figürchen der Liuthardgruppe sich besonders lebhaft gebärden, Köpfe heftig wenden oder bei vorschnellendem Leib die Glieder wegspreizen. Die Tendenz aber, den Kopf entgegengesetzt zur Körperstellung, zur Führung der Glieder, den Blick entgegengesetzt einer Bewegungsrichtung zu wenden, findet sich sowohl in der Adagruppe als auch auf Elfenbeinen der Metzer Schule[169]. Bei letzteren ist zu bemerken, wie intensiv eine Ausdrucks-

gebärde eingesetzt wird (darin wieder Türfiguren nah), siehe besonders die Tafel in Paris[170]: Grabszene; wie der Engel die Frauen direkt anschaut und seine erhobene Hand einen sprechenden Kontakt schafft! Bemerkenswert erscheint hier aber die verschiedene Reaktion der Frauen, darin ist es ein sehr ausdrucksstarkes Parallelbeispiel zu denen der Türszene! Es ist erstaunlich, wie bei diesen winzigen Figürchen eine unterschiedliche "Verfassung" herausgearbeitet wurde[171].

Hier den Umfang eines Einflusses zu entscheiden, erscheint sehr schwierig, denn keines der Metzer Elfenbeine läßt direkte Bezüge erkennen, z.B. kann die Feinheit, mit der bei vielen Türfiguren die Körpersubstanz unter den dünnen, an den Säumen sich leicht kräuselnden Gewändern vorschwellt von einem Elfenbein wie dem in Florenz nicht abgeleitet werden. Die Elfenbeine der Metzer Schule scheinen aber allgemein von der relativ untersetzten Stämmigkeit der Figuren, den runden festen Köpfen her und in der Art der Gewandstrichelung unter den Voraussetzungen für den Türstil mitgesprochen zu haben[172].

Goldschmidt hatte auf die ikonographischen Besonderheiten hingewiesen, die vielleicht aus der Lütticher Werkstatt, die von der Metzer Schule abhängig ist, für Hildesheim abgeleitet wurden: Salome bei der Geburt, tempelartiges Grab, Maria mit offenem Buch bei der Kreuzigung. Auf einem Relief, das die Geburt, Kreuzigung und Himmelfahrt Christi darstellt und das im Zusammenhang mit den Lütticher Elfenbeinen steht, ist das Kind in der Krippe so gewickelt, daß eine segnende Hand sichtbar ist[173]. Auf einem anderen Elfenbein (Go. II, 56) - derselben Werkstatt wohl - mit drei Auferweckungen durch Christus sind vielen der schlanken Figuren rundplastische Köpfe gegeben; besonders die Frauengesichter erscheinen von lebendiger Schwellkraft in fest umgebundenem Tuch; man fühlt sich hier an Türfiguren (Maria der Verkündigung und Anbetung, Frauen am Grabe) erinnert. Die Arbeit wird von Goldschmidt als sehr sorgfältig

und geglättet angegeben: "die Körperformen werden durch einzelne glatte Stellen deutlich fühlbar. Es herrscht noch eine starke Empfindung für die plastische Gestalt und für natürliche abwechslungsreiche Bewegung"[174].
Wesenberg hat Trierer Werke mit Türreliefs in Verbindung gebracht, besonders Beziehungen zum Gregormeister gesehen: er stellt die Würzburger Verkündigung zusammen mit dem Johannes der Chantilly-Kreuzigung neben Figuren seines "Eva-Meisters" (Wes.25,70)[175]. Nordenfalk[176] kennzeichnete diesen Johannes als Gewandfigur so, daß er in einer "Manteltasche" stecke. Gerade das kann man von keiner Türfigur sagen! Auch die Drapierung des Verkündigungsengels auf dem Würzburger Blatt scheint dem Hildesheimer Gottvater der Zuführung keineswegs so verwandt (P.14). - Nordenfalk charakterisierte aber Figuren des Gregormeisters in ihrem kubischen Gehalt mit dem Ausdruck "polsterplastisch", die körperliche Substanz prall und von "schwellender Plastizität: wie ein Weinschlauch, der mit Flüssigkeit gefüllt wird, wuchtet sich die Oberfläche konvex nach vorn". Man halte diese Beschreibung neben die nackten Adam- und Eva-Gestalten der Tür! Sind ein Unterkörper - wie z.B. der Gottvaters der Zuführung - oder andere parallel zur Fläche gestellte Körperteile in Hildesheim ähnlich zu verstehen wie Nordenfalk es für die Figuren des Gregormeisters herausgearbeitet hat, nämlich, daß die anatomische Substanz die Tendenz zeigt, sich mehr in die Breite zu schieben?[177]
Wesenberg (S.60-62) nimmt eine Verbindung der Maria im Anbetungsfeld - über den Hildesheimer Holztorso einer Madonna im Dom - mit der Mainzer Elfenbeinmadonna an und möchte den Zusammenhang zwischen Hildesheim und Trier durch ein weiteres Figürchen bekräftigen: die bronzene Johannesstatuette im Schnütgenmuseum, "ohne Zweifel Trierer Lokalkolorit"[178]. Jedoch zeigt diese ganz andere Schichtungen im Gewand und eine steifere Modellierung als die herangezogenen Hildesheimer Figuren (Wes.27). - Auch die Parallelen, die Wesenberg in Hildesheim für die Majestaszeichnung im Nürnberger Kodex Aureus heranzieht, überzeugen nicht ganz[179].

Die Matthäus-Zeichnung im Kostbaren Evangeliar zeigt zudem im Gewand völlig andere, kleinteiligere Drapierung und zeichnerische Überschneidungen (Wes.66).
Die bisher in der Forschung ins Ende des 10. Jhs. datierte Elfenbeinkreuzigung der Nürnberger Handschrift weist nach Wesenberg durch die "verdrehten" Köpfe von Longinus und Stephaton Parallelen zu Figuren der Tür auf - wie zum Engel der Vertreibung und Gottvater des Verhörs[180]: bei beiden Werken sei ein ähnlicher Zwang in enger Raumschicht festzustellen (Wes.17). Neuerdings ist das Elfenbein (zusammen mit den Berliner Stücken, die Vöge erstmals zusammenstellte), von Oettinger in die Mitte des 11. Jhs. gerückt worden[181]. Da auch die Berliner Stücke keine Verwandtschaft zu Hildesheim aufweisen, scheinen Zusammenhänge nicht vorzuliegen, zumal der "expressive" Gehalt der Elfenbeine von gröberer Art ist als der in Hildesheim (wohl bedingt bzw. gesteigert auch durch die enge Zusammendrängung der Figuren im Rahmengeviert). Oettingers Stilvergleich der Assistenzfiguren auf dem Nürnberger Elfenbein mit denen des Communis-Vita-Blattes in den Echternacher Miniaturen erscheint glaubhafter als der mit Türfiguren.

VI. Hildesheim und Niedersachsen

Haseloff war es, der 1905 erstmals auf dem Gebiete der Buchmalerei den sächsischen Ursprung einiger Prachthandschriften des 10. Jhs. erkannte, die man bis dahin dem weiteren Kreise der sogenannten frankosächsischen Schule zugewiesen hatte. Er hebt den engen Zusammenhang der künstlerischen Betätigung mit dem Kaiserhaus und dessen Unterstellten hervor, Sachsen als Stammland der Ottonen sei nun auch Mittelpunkt der ottonischen Kunst geworden. Er stellt eine frühe sächsische Gruppe aus sechs Handschriften zusammen[182]. Die jüngeren sächsischen Erzeugnisse "sind unselbständig, ohne ausgesprochene Eigenart im Bildlichen, vielfach von oberdeutschen Vorbildern abhängig. Daneben erhält sich freilich die alte Ornamentfreude." In diesem Zusammenhang wird die Buchproduktion unter Bernward gestellt. Eine eigene bildliche Überlieferung fehlte auch in Hildesheim, doch in der Ornamentik ginge man auf einheimische Überlieferung zurück. Im Anschluß an die Hildesheimer Produktion führt er zwei wahrscheinlich nach Bremen und zwei nach Magdeburg zu lokalisierende Handschriften an.

Im ersten Band seiner Buchmalerei stellte Goldschmidt eine Gruppe von Federzeichnungen der zweiten Hälfte des 10. Jhs. zusammen, von welchen er eine genaue Ortsangabe ihrer Entstehung nicht nennen konnte, aber deren Stil ihm neben Alemanien besonders in der Wesergegend ausgebreitet schien. "Auch spiegelt er sich in manchen sächsischen Werken." Zu dieser Gruppe gehören: Evangeliar in Kassel, Cod. 60, die Handschrift in München 1077, das Evangeliar in Berlin Theol. Lat. 4^{o} 5, das Fragment in Leipzig Cod. c x c und die Handschrift in Wolfenbüttel 16 I.
H. Swarzenski wies 1942 im Art Bulletin (s. Forschungsbericht, S.13) auf den Zusammenhang Hildesheims mit Niedersachsen. Schon ein gutes Jahrzehnt zuvor hatte er den von Haseloff aufgeführten Handschriften noch das New Yorker Lektionarfragment (Public Library, I), das Leipziger Sakra-

mentarfragment im Codex CXC, den Kodex X in London (Library Chester Beathy) und das Lukas Einzelblatt der Leipziger Stadtbibliothek hinzugefügt[183]. Er übernimmt "nach Goldschmidts neuen Ausführungen" die Bezeichnung "Wesergruppe" und sieht gerade das letztgenannte Einzelblatt als sehr nahe der Hildesheimer Schule. Boeckler hat die von Haseloff und Swarzenski zusammengestellten "sächsischen" Handschriften und die "Wesergruppe" in seine "Abendländische Miniaturen" aufgenommen[184]. - Diese Bestimmungen zeitlicher und örtlicher Einordnung sind auch in die Kataloge der Ausstellungen des frühen Mittelalters des letzten Jahrzehntes eingegangen, teilweise mit neuen Stilparallelen verknüpft[185]. Das Bild Sachsens in der zweiten Hälfte des 10. Jhs. und um die Jahrtausendwende erweiterte sich zwar durch Hinzuziehung von wenigen Elfenbeinen und vor allem durch die für Hildesheim beanspruchten Bronzewerke, doch sind auch im letzten Katalog - "Das erste Jahrtausend", 1962 - die Fragezeichen oder Andeutungen in Klammern häufiges Kennzeichen einer Zuschreibung[186].

Es hat also Hinweise auf sächsische Zusammenhänge für Hildesheim gegeben. Mit "Hildesheimer Schule" sind aber sowohl die Handschriften als auch die Türen gemeint. Da für letztere bisher nicht unternommen wurde, sie vergleichend neben sächsische oder für die "Wesergruppe" beanspruchte Handschriften zu stellen, sei im folgenden der Versuch dazu gemacht. Alles, was in der Literatur im Zusammenhang mit sächsischer künstlerischer Produktion aus dem 10. bzw. frühen 11. Jh. entnommen werden konnte, ist auf seine Stilistik mit dem Blick auf die Bronzetüren durchgesehen worden. Da es hier besonders auf den Figurenstil ankommt, auf bildliche Komposition, so scheiden die rein ornamentalen sogenannten "frühen" sächsischen Malereien bis auf wenige Parallelen einzelner vegetativer Motive aus. Die Hildesheimer Miniaturen werden nur dann berücksichtigt, wenn sich starke Übereinstimmungen zu jenen ergeben.

Dem Lukas Einzelblatt in Leipzig, von Swarzenski besonders in die Blickrichtung der Hildesheimer Schule gerückt, ist

ein zweites Blatt vor etwa 10 Jahren an die Seite gestellt worden: eine Darstellung der Berufung Matthäi im Nat. Mus. Finnlands, Helsingfors, veröffentlicht von Nordmann in der Konsthistorisk Tidskrift. Beide Blätter kann er in engsten Zusammenhang bringen, dabei hat er Nordenfalks Unterstützung und Hinweise[187]. Das Finnische Blatt (Konsthistorisk Tidskrift 1953, XXII, Abb.1) wird in eine sächsische Schule lokalisiert; die ganze dekorative Anlage des Grundes erinnert in seiner Gesamtwirkung stark an das"Kostbare Evangeliar". Dort scheinen die Figuren z.T. schlanker proportioniert zu sein (man sehe aber das unterschiedliche Größenmaß - T./60 und T./65); in Hildesheim knicken sich die Mantelsäume fast rechtwinklig, Helsingfors zeigt ebenfalls einen sehr einfachen Verlauf, das Untergewand wird ziemlich knapp zusammengehalten, und über dem Standbein liegt der Mantelkontur fast waagerecht. In Hildesheim mag das stärker schematisiert worden sein, aber eine große Nähe ist zu spüren. Z.B. gibt es die schattig verbreiterten Bogenfalten im Untergewand im Bernward-Kodex bei den Königen (T./69), die gesamte Aufteilung der Falten über den Beinen ist mit der der Helsingforser Figuren identisch. Die Haltung und Gewanddrapierung des Christus auf dem Einzelblatt ist sehr ähnlich dem Christus der Berufung im Kodex (T./60) und fast identisch dem Christus in der Szene mit den vier Aposteln (T./64): s. die Stellung der Füße, die Führung des Gewandes, die Haltung des rechten Armes und der Hand mit dem senkrecht nach oben abgespreizten Daumen. Christus T./60 kommt im Gesichtstypus demjenigen in Helsingfors nahe. Der Kopftypus des Hildesheimer Christus ist verwandt dem des Matthäus in Helsingfors, wenn auch der Schwung der Brauen dort ganz begradigt ist und die Lider in den Winkeln nicht zusammengeführt sind.[188]

Daß der Beinkontur der Figuren in Helsingfors durch die Binnenzeichnung des Gewandes deutlich gemacht werden soll, stellt sie neben ähnliche Bildungen der Türfelder. Die Oberfläche des Blattes hat so gelitten, daß man die genauere Drapierung der Mäntel kaum erkennen kann. Doch die Mantel-

saumführung und das in schmalen Faltenschichten gegebene Umbinden unterhalb des rechten Knies scheinen dem Gottvater des 1. und 2. Feldes sehr nahe zu kommen. Ob die Körper-Gewandauffassung der Miniaturen den Schenkel prall hervortreten ließ, läßt sich nicht ganz eindeutig ablesen; auch nicht, ob sich Linienwerk, Rundungen folgend, über die Anatomie legte (s. auch den linken Engel im Teilrund). Matthäus läßt vermuten, daß scharf ineinander gewinkelte Falten zwischen den Schenkeln die Körperlichkeit betonten. In seiner ganzen Stellung erinnert er an den Christus der Vorführung - wie besonders die Arme in die Fläche gebreitet sind (bei psychischer Regung nach links hin). Auch Matthäus scheint ein schärpenähnliches Umlegen des Gewandes an der Bauchpartie gezeigt zu haben. (Die Abb. läßt einen festen Doppelstrich im Ansatz erkennen). Eine "Bauchschärpe" war wohl gegeben, denn über den linken Arm fällt im Bogen ein Mantelteil herunter, dessen eines Ende sie einband. Gottvater des 4. Feldes (Tür) gibt vielleicht die entsprechende Anordnung. Gottvater der 1. Szene scheint in der Fußstellung völlig gleich dem des Matthäus in Helsingfors: wäre in der Miniatur der Bodengrat von der Fußfläche des Standbeines her gerade durchgezogen, so ergäbe sich die Hildesheimer Rahmenleiste! Wie beim Matthäus das Spielbein etwas nach hinten ausschwingt und damit auch die äußerste Randfalte des Untergewandes - sie schlägt in die vordere Ebene um - das kann man genauso beim "schaffenden" Gottvater beobachten. Bezeichnend scheint, wie der Christus in Helsingfors die Hände nah am Körper hält; auch die Linke, die die Schriftrolle hält, ist mehr nach vorn genommen, vor seinen Leib gerückt (s. Gottvater "strafend"). Auffallend, wie die "berufende" Geste zu Matthäus hin eng dem Körperumriß verhaftet bleibt, nur die Hand weist hinüber. Das Verhältnis von Unterarm und Ärmel vergleiche an Gottvater und Matthäus.

Der Lukas des Leipziger Blattes (Konsthistorik Tidskrift, 1953 XXII, Abb.8) läßt sich in der Art, wie das Untergewand sich gliedert und die Umrisse der Beine hervorhebt, mit Türfiguren

vergleichen. Über dem linken Fuß springt eine kleine trichterförmige Falte ab - vgl. Gottvater-schaffend (auch Gottvater im Verhör). Weit über die Ferse des rechten Fußes (P.16) hinaus legt sich der Stoff in einem wie geplätteten Zipfel in die Vorderebene der Faltenbahn (s. Gottvater-Figuren und die der Darstellung). Das verbreiternde Ausfallen des Untergewandes, nachdem es aus dem Mantelverband tritt, zeigt auf der Tür der Christus der Vorführung (P.11). Trotz des ganz um die Figur gezogenen Mantels ist die Körperlichkeit des Lukas herausgestrichen, man spürt alle rundliche, volle Form unter dem Stoff; die mächtige vordere Schenkelpartie, auch die Wölbung des Rückens, ist herausmodelliert[189]. Dieses starke Mitsprechen der Körpermasse (trotz des etwas verzeichneten Oberkörpers) scheint wie auf den Türfeldern ein gewolltes Anliegen zu sein. In den Proportionen ähnelt Lukas dem Gottvater des 1. Feldes: "normale" Füße und Unterschenkel, aber Leib und Oberschenkel sind von ganz anderem Volumen, viel mächtiger. Die sehr langen und dünnen Finger des Evangelisten entsprechen denjenigen im Kostbaren Evangeliar[190].

In den Kreis sächsischer Miniaturen zu Beginn des 11. Jhs. gehören vielleicht die vier Evangelisten des Kodex 37 in Hannover (Staatsarchiv)[191]. Da es sich um Vergleiche von Figuren handelt, so können vom Stil der Tür her nur das Verhältnis von Körper und Gewand und einzelne Drapierungsmotive als ähnlich betrachtet werden (Kopftypus und Proportion scheinen ganz auszuscheiden). Zuvor sei bemerkt, daß von der ganzen Anlage der Gründe her die in flächigen Aufteilungselementen gegebene Darstellung der Miniaturen dem Kostbaren Evangeliar nicht fernsteht. Obwohl jeder Evangelist auf eigene Weise charakterisiert ist, kann ein gewisses formelhaftes Einsetzes von Falten nicht übersehen werden; das Repertoir ist nicht sehr abwechslungsreich. Das Geradlinige im Untergewand, die Unkompliziertheit und relative Einfachheit in der Binnenzeichnung der Kleidung erinnern an Figuren der Tür. Vor allem die gleichförmige Anwendung der "Sichelfalten". Abspreizende Gewandteile zeigt nur

Matthäus (Photo Haseloff 4/60) unter seiner das Buch haltenden Hand: ein zaghaft gekurvtes keulenförmiges Mantelende (ähnlich undifferenziert das der Maria in der Darbringung an der rechten Körperseite (P.9)). Matthäus' Sitzmotiv mit der Eva im Erdenleben verglichen rückt ihn einerseits ab, weil er gelockerter und labiler sitzt; aber wie sein linkes Bein vom Knie her durchgegliedert ist, deutlich in seinem Stand (die Bogenfalten sind besonders dick nachgezogen), während die vom Schoß her das rechte Knie umgreifenden, niedergehenden Faltenzüge die Anatomie dieser Körperhälfte negieren, - das ist in Hildesheim sehr ähnlich formuliert (P.6). Ähnlich vergleichbar mutet Lukas (Photo Haseloff 4/60) zum Gottvater der Zuführung an: siehe den prallen rechten Körperrand in straff durchgezogener Kurve; diesen begleitet ein Mantelsaum und knickt sich mehrmals (P.14). Bei Evangelist und Gottvater legt sich zur linken Seite hin alles mehr in die Fläche, von der Schulter aber bis zur Fußspitze ist die Ausdehnung der Glieder der rechten Körperhälfte ganz und gar schwellende Rundung. Weitere Berührungspunkte mögen gesucht erscheinen (sie ergeben sich in der Buchmalerei)[192]. Besonders der Matthäus mag eine Schule bezeichnen, die Hildesheim nicht allzu fern beheimatet war.

Im Mainzer Domschatz liegt ein Evangeliar, MS 974, dessen Evangelisten eine Nähe zu Türfiguren zeigen, die weit hinausgeht über die der eben besprochenen (Photo Haseloff 4/117). Stilistisch hängen sie mit dem niedersächsisch-hildesheimischen Kunstkreis zusammen. Ein Hinweis auf die Provenienz fehlt völlig[193]. Im Vergleich ist eine zweite Handschrift zu betrachten, die in Manchester, J. Rylands Library (Lat. 97), liegt. Diese wird durch Erwähnung des Hl.Anscar mit Bremen in Verbindung gebracht[194]. Die Evangelisten in Mainz erscheinen im Gesamtumriß sehr ruhig, fast etwas steif sitzend, was besonders bei Matthäus deutlich wird: er wendet den Kopf zu seinem Symbol, indem er ihn bei streng frontal gehaltenem Unterkörper - die Füße nah beieinander - zur rechten Schulter hin zurückbiegt. Die Stellung

des Oberkörpers bleibt unklar, der rechte schreibende Arm ist wie ein Riegel in seiner ganzen Länge davorgelegt. Dieselbe Haltung nimmt Lukas ein, nur daß er den Kopf der schreibenden Hand zuwendet (Photo Haseloff 4/117). Markus stellt sich als einziger in seitlichem Sitz dar. Alle vier Evangelisten werden von einem dreimal gestuften Grund hinterlegt, den weitaus größten Teil davon nimmt bei Dreien ein jedesmal anders gemustertes Feld ein; nur bei Markus rankt eine Pflanze. Die übrigen sind frei in das Musterfeld gestellt, d.h. es läßt ihnen genug Platz, um sich weit auszudehnen, die Rahmen rücken von der Figur weitab. Die Evangelisten in Manchester haben ein enges Feld für sich. Rahmenborten, Symbol oder Taube bedrängen sie. Die für die relativ untersetzten Figuren großen und schweren Sitzkästen rücken zweimal eng gegen die seitliche Bildbegrenzung, zweimal ragen Heiligenscheine und Mantelzipfel nach oben in diese hinein. In der Stellung und Formengebung von Unterkörper und schreibendem Arm kommen sich Mainz und Manchester ungemein nahe.

Der Bezug der Mainzer Handschrift zu Hildesheim wird zuerst einleuchtend in den gemusterten Gründen innerhalb der Buchmalerei unter Bernward gesehen. Es erstaunt dann aber die fast völlige Übereinstimmung einer Türfigur mit den Mainzer Evangelisten, besonders mit Lukas (Photo Haseloff 4/117): man vergleiche seinen Unterkörper mit dem der sitzenden Eva im Erdenleben (P.35) - wie bei beiden der Mantel über die Knie gelegt und der Fall des Untergewandes charakterisiert ist! Das rechte Knie ist betont durch die steile Stellung des Beines; der überhängende Mantel verhält sich horizontal im Saumverlauf zur Gelenkrundung, dessen Ausdehnung unter dem Stoff deutlich gemacht wird, in der Handschrift durch eine kreisförmige Umzeichnung. Das andere Knie buchtet etwas nach rechts aus, es zeichnet sich aber nicht unter dem Mantel ab, sondern vom linken Oberschenkel her ziehen Faltenzüge fischblasenförmig zu ihm hinüber und umgreifen es, ohne daß man sich klar werden könnte über den Kontur des Beines. In Manchester (Photo Haseloff 4/65)

schwingt der Mantelsaum in weicherer und größerer Kurve zum ganz nach auswärts gerichteten Fuß des Spielbeins[195]. Der Unterkörper im Umriß wird bei Eva und in den Handschriften als ein etwa steil aufrecht stehendes Rechteck aufgefaßt, aus dem kein Teil ausschwingt. Dicht zusammengenommen sind die Formen (in Manchester nicht so schmal und gelängt). In Mainz schwingt nur bei Lukas ein Mantelende weit ab, scheint waagerecht in der Luft zu stehen, und zipfelt scharf geknickt aus. Das sich abspreizende Kopftuch der Eva entspricht dem. Manchester kommt Hildesheim noch näher: Wie der schmale Mantelteil zuerst die Schulterlinie begleitet, lose anliegend, und dann erst sich abspreizt (allerdings nicht so waagerecht wie bei Eva und Lukas, eher im geschwungenen Verlauf dem Mantel im Rücken Gottvaters der Zuführung ähnelnd). Die Säume des Untergewandes der Evangelisten in Mainz und Manchester zeigen eine charakteristische Form einiger Figuren an der Tür: die Tütenfalte zwischen den Füßen und vom seitlichen Rand her das flache Umschlagen eines dreieckförmigen Zipfels in die vordere Fläche (siehe Gottvater der 1. und 2. Szene, Frauen am Grabe, Simeon und Maria). Ganz besonders auffallend aber ist die in Manchester angedeutete, in Mainz bis an die Ränder des Gewandes durchgeführte Binnenzeichnung: Im Untergewand in völlig gleichmäßigen Einzeichnungen von jeweils übereinandergestaffelten V-Falten (s. Ärmel des Mainzer Lukas, Photo Haseloff 4/117 und 4/65). Aber während sich bei den Evangelisten die Fältchen jeweils nach der Flächenbegrenzung des Gliedes orientieren (d.h. dem Kontur parallel), laufen bei Türfiguren Falten auch rund um ein Glied oder kerben sich an einer Stelle ein oder legen sich willkürlich über anatomische Rundung; es gibt für die Tür kein einheitliches "Muster"! Die Art, das Gewand völlig zu durchsetzen mit relativ gleichförmigem Bestand, ist sowohl auf den Türfeldern als auch in diesen Miniaturen verwandt. In Manchester ist man mehr bemüht, eine gewisse Lockerheit zu bewahren; Einzeichnungen sind

zarter aufgetragen, es bleiben leere Stellen. - Eva im Erdenleben scheint auf ihrem Kissen ähnlich "frei zu schweben" wie die Mainzer Evangelisten. Sie ist gleichfalls durch ein dekoratives Muster hinterlegt - es sind die flachen Voluten des Schollenberges -, und die Bäume, zwischen denen das Tuch gespannt ist, bedrängen sie nicht. Genug Raum und Luft ist um sie, der Tuchzipfel kann weit abschwingen. In ihrer Weiträumigkeit bleiben die Mainzer Bilder den Türfeldern besonders nah, wenn man beobachtet, wie bedrängt die Manchester Evangelisten sind. Aber sie scheinen psychisch bewegter als die Mainzer, d.h. ganz nah bezogen auf die Eingebungen ihres Symbols. Es kann hier kein Schulzusammenhang entschieden werden, ob sich die Mainzer Handschrift von der Bremer oder parallel mit dieser von einer gemeinsamen Vorlage ableitet. Auch bin ich nicht in der Lage, für die Entstehung in einer Hildesheimer Schule stichhaltige Gründe anzuführen. Der Vergleich jedoch mit Türfiguren läßt die Vermutung zu, daß die Mainzer Miniaturen mit Hildesheim direkter zusammenhängen könnten[196]. Zu den gemalten Handschriften, die nach Sachsen lokalisiert werden, gehört ein Fragment in Paderborn (Diozesanmuseum), das neben Zierseiten Figürliches nur noch im Bild des Matthäus enthält. Die Lokalisierung nach Corvey (Anfang 11. Jh.) wurde wiederholt ausgesprochen[197]. Es ist interessant, daß die Art, wie die Gestalt in flächig verfestigten Kurven gleich einem Teil der ganz durchornamentalisierten Buchseite aufgefaßt ist, auch in Hildesheim zu finden ist: die Gestalt eines Hohenpriesters im Kostbaren Evangeliar (T./70) läßt die gleiche Formgebung im Unterkörper erkennen. Dieser Vergleich zeigt, wie schwierig es ist, Voraussetzungen und Verwandtes für die Hildesheimer Schule aufzufinden[198].
In den Katalogen des letzten Jahrzehnts, die sich um frühmittelalterliche Kunst gruppieren, wird versucht, die Kreise und Beziehungen Niedersachsens mehr und mehr einzugrenzen. Corvey als Mittelpunkt des Wesergebietes ist nie vorher so deutlich hervorgehoben worden[199].

Als eine der bedeutendsten Leistungen niedersächsischer Buchmalerei wird der Wolfenbüttler Kodex Guelf. 16 I Aug. fol. bezeichnet (drittes Viertel des 10. Jh., Corvey)[200]. "Diese Miniaturen bilden in Größe und Freiheit der Auffassung, durch Wucht der dekorativen Wirkung, durch die Eigenart des Gewandstils, der große weiße und ganz unbewegte, in sich abgeschlossenen Flächen gegen dicht gezeichnete Partien und bewegte Gewandsäume mit engen Schattenlagen stellt, eine der bemerkenswertesten Erscheinungen auf ottonischem Gebiet" (Boeckler, A.M., S.51-52). - Wenn Goldschmidt von Türfiguren meinte, "daß die Rundplastik bei den Körperteilen viel stärker durchgebildet ist als bei der Gewandung" (s. Go. S.23) und so der Körper wie vor diese gestellt erscheine und von den Figuren seiner als "Wesergruppe" zusammengefaßten Federzeichnungen, daß sie eine "den Körpereindruck sichernde Methode" erkennen lassen, so wird im Grunde beiden Schulkreisen die gleiche Charakterisierung zuteil. Nun finden sich an der Tür keine "anschwellenden, flächenhaft verbreiterten Linien", die Säume sind niemals so kraus bewegt, so strudelartig aufgelockert. Doch das Auffallendste in den Zeichnungen: neben parallelen Fältelungen ein Herausarbeiten von Körperrundungen - das ist bei Türfiguren gleich empfunden. Einmal scheint der Stoff am Körper zu kleben, von diesem aufgesaugt, daneben tritt lockeres Faltenwerk auf, zipflige Saumläufe (s. Joseph in der Geburt, Christus der letzten Szene, auch der Engel im Erdenleben). Der strafende Gottvater: das sehr dünn scheinende Gewand liegt fest an den Oberschenkeln und an der Bauchpartie; wo es fällt - siehe Mantelende und der in die Bauchschärpe gesteckte Mantelteil - ist es feinfältelig (P.10). Daß die Stoffe in der Handschrift besonders dünn gemeint sind, zeigen nicht nur strudelnde Faltenbahnen, sondern auch die Könige der Anbetung (Abb. Go., B.M., I, 86): unter dem Mantel ist der Armkontur ganz durchgezeichnet; beim Ersten sieht man sogar die Hand sich durchprägen! Der einheitliche Kontur, der die anatomischen Zusammenhänge klarlegt (von der Schulter

über den Schenkel zum Fuß), kennzeichnet Figuren wie Gottvater der Zuführung und den Engel der Hirtenverkündigung (Abb. Go., B.M., I, 85). Die Körperbewegung wird auf die gleiche Art begriffen: die in Schrittstellung befindlichen Beine sind in ihrer ganzen Länge parallel nebeneinander deutlich, während der Oberkörper durch den jeweils ganz herumgenommenen, agierenden Arm undeutlich bleibt. Der Mantel überschneidet nirgends die Rundung der rechten Körperseite, sondern begleitet die Rückenlinie zuerst parallel, in Hüfthöhe biegt er ab, verbreitert sich, und den Saum im Zickzack fältelnd wird er im Bogen zum Körper (in Höhe der Kniekehle) zurückgeführt. In der Handschrift und auf der Tür finden sich andere Figuren, bei denen Schulter und Schenkel mächtig hervortreten. Schmale Mantelteile im Rücken, die unten abschwingen, finden sich in den Zeichnungen mehrmals, nie aber in diesem großartigen Schwung des Engels. Es ist zu bemerken, daß sich auch für die Maria des Anbetungsfeldes der Tür in Wolfenbüttel ähnliche Bildungen finden: an ihrem Unterkörper ist zwar alles geglätteter, aber die stark hervortretenden Unterschenkel - mit doppelstrichigen Bögen auch im größeren Abstand belegt, seitlich legen sich aus senkrechter Richtung Tütenfalten heran - zeigen Marienfiguren der Handschrift, besonders die der Darbringung (1. Jahrtausend, Taf. 405), wo die Tütenfalten auch etwas flacher erscheinen. Zipfelig leicht angehobene Gewandenden wie beim taufenden Johannes, Matthäus und Simeon (Tafel 405-407, Kat. 1. Jahrtausend) und bei der Maria der Anbetung (Abb. Go. B.M., I, 86), die so dornenartig auslaufen, kommen beim strafenden Gottvater schwächer wieder, aber nur bei ihm (P.10). Die Bahnen, die das Untergewand des Verkündigungsengels (an die Hirten) gliedern, erinnern an die Hildesheimer Engel des Erdenlebens . Was beide Werke - Handschrift und Tür - besonders vergleichbar erscheinen läßt, ist die monumentale Auffassung und klare Gliederung der Szenen; wie z.B. in Wolfenbüttel bei der Verkündigung und Heimsuchung (Ars sacra, Abb.14, Werdendes Abendland, Nr.60) sich zwei Figuren gegenüberstehen - Silhouetten in eindeutigem Bezug. Dieser

liegt ganz in den Gesten, die mit betonter Stoßkraft durch Hände (bzw. Arme) und die oft eigentümlich vorruckenden Köpfe ausgedrückt werden. Die Intensität, die den szenischen Gehalt klar verständlich trägt, ist das bedeutende Merkmal der Türfelder. Architekturangaben werden in der Handschrift nur in kurzen Formeln gegeben, siehe besonders die Verkündigung und Heimsuchung, wo die Figuren vom "Ort" überfangen werden, ohne daß sich ablenkende Dekoration aufdrängt. Im Gegenteil: die "Türme", jeweils im Rücken der Figuren, festigen und überhöhen deren Aussagekraft. Diese Auffassung macht in Hildesheim (ebenfalls in der Verkündigungsszene!) das eigentlich Großartige aus, d.h. die Figuren wachsen über ihr eigenes Körpermaß hinaus (P.3). Das Mächtige des Eindrucks ist in der gleichen Szene in Wolfenbüttel noch stärker durch eine fast symmetrische Geschlossenheit der Gesamtanlage gegeben. Nichts lenkt von der eigentlichen Begegnung ab. In Hildesheim tritt daneben eine gewisse "Intimität" auf (siehe den Klappstuhl der Maria und die Tür mit fast minutiöser Schloßvorrichtung - Angaben eher fürs Private); in Wolfenbüttel: Turm und Turm, ein Stück Zinnenmauer, ein mehrteiliger Gebäudetrakt bekrönen den Schauplatz; damit ist eine große Feierlichkeit über die Szene gelegt. Dasselbe gilt von der Darbringung in Wolfenbüttel (Abb. 1. Jahrtausend, Taf. 405): die Erzählung ist genauso abgekürzt, es fehlt sogar Joseph; nur die Dreiergruppe vor den Umrissen des Tempels, Maria und Simeon stehen gleichsam wie die fortsetzenden Senkrechten des großen Bogens unter dem Dach des Tempels. Das Christuskind ist hoch hinausgenommen, trotz der sich nahen Hände von Maria und Simeon steht es fast unüberschnitten vor "Grund", als Heiligstes unter dem großen Architekturbogen wie in einer großen hellen Gloriole, seine segnende Rechte ist ganz deutlich zu sehen. Da in dieser Handschrift - als einzige bisher bekannte aus dem niedersächsischen Kreis - Szenen enthalten sind, die sich auch im Türprogramm finden, wie Verkündigung, Anbetung der Könige, Darbringung und die Begegnung dreier menschlicher Gestalten mit einem Engel (Hirten - Frauen am Grabe), sei es erlaubt, dem aus-

drucksmäßigen Gehalt der beiden Werke weiter nachzugehen. In der Hildesheimer Darbringungsszene bleibt das Kind fest verankert zwischen den Armen der beiden tragenden Personen (P.9). Ganz nah sind sich drei Hände am Unterkörper des Kindes: seine Linke und die Hände von Maria und Simeon. Christi segnende Rechte ist diesem fest auf die Brust gelegt. Der Bogen, durch die das Kind tragenden Arme gebildet, wiederholt sich noch einmal in den Blicken (von Maria über Christus dem Simeon entgegen, dieser fängt den vom Kind auf); sie bedingen, daß die Gruppe eng geschlossen bleibt in einer mehr menschlicheren Ausdruckshaltung[200a].

Die Sprache in den Zeichnungen ist wuchtiger und dem Intimeren, dem szenischen Zusammenhang ferner: die Hirten sind untereinander nicht im mindesten durch Mimik unterschieden, der Engel - die Hirten stehen sich gegenüber (Abb. Go., B.M., I, 85). Die "Attribute" des ersteren, die himmlischen Heerscharen, rücken aus der eigentlichen Begebenheit heraus an den oberen Bildrand, die der Hirten - die Herde - dementsprechend an den unteren. Nichts steht zwischen der Begegnung. Ganz ähnlich verhält es sich bei der Anbetung in Wolfenbüttel. Alle drei Könige halten gleichsam in einer Geste ihre Geschenke dem Kind entgegen (Abb. Go., B.M., I, 86). Maria antwortet mit der grüßenden Hand, während sie über die Gestalten hinwegblickt. Wie anders sind solche Begegnungen in Hildesheim. Die Frauen am Grabe! Sie erblicken den Engel, jede reagiert anders auf seine Erscheinung (P.15). Die unterschiedlichen Reaktionen der Könige! Maria empfängt sie wirklich, sie wendet sich ihnen, aus der Fläche hervordrehend, voll zu. In Wolfenbüttel ist sie allein von Architektur umrahmt, ihr Thron ist baldachinartig und damit sie selbst überhöht; in Hildesheim sitzt Maria nur auf höhergelegenem Standort, die Architektur aber umgreift alle Personen. Wenn sie aufstehen würde, wäre sie wohl auch größer als die Könige, aber sie begrüßt diese nicht durch eine erhobene Hand, sondern indem sie sich ihnen weit entgegenneigt.

Für die "Wesergruppe" scheint kennzeichnend zu sein, daß ein Oberschenkel, ohne von Faltenzügen umgeben zu sein, sich keulenförmig als feste Substanz gibt, oft in linearem Umriß hart gegen andere Körperpartien (Bauch) stoßend. Daneben werden Schultern, Hüft- und verschiedene Muskelpartien stark betont (Goldschmidt nannte es die "Abzirkelung glatter Körperstellen").
Das ist besonders zu beobachten im Evangeliar in Kassel MS Lat. 60 - von Goldschmidt mit dem Wolfenbütteler Kodex und den Berliner Evangelisten in Zusammenhang gebracht. Die vier bemerkenswerten Federzeichnungen in Kassel stammten aus dem Kloster Abdinghof bei Paderborn[201] und sind leider vernichtet worden. Eine charakteristische Einzelheit wie die doppelstrichige Bogenangabe an der Schulter (Kassel: Christus im Limbus und Pfingstbild, Photo Haseloff 4/103 und Swarzenski, Monuments, Abb.109), findet sich sowohl im Kostbaren Evangeliar als auch auf der Tür (Gottvater der Zuführung, Verkündigungsengel); die gleiche Erscheinung, meist in doppelter Anordnung übereinander an den Unterschenkeln, tritt sowohl in Kassel als bei Türfiguren auf und immer als einzige formale Gliederung dieser Körperteile. Der Salvator (Abb. Go., B.M., I, 81) zeigt eine besondere Häufung, die Linien sind teilweise noch schattenhaft verbreitert, aber bei der ersten Frau am Grabe in Kassel (Swarzenski, Monuments, Abb.109) sind sie zeichnerisch in linearer Parallelität gegeben wie bei der Hildesheimer Maria der Anbetung an der Tür; bei beiden Frauen stimmt die Anordnung des ganzen Gewandes über und zwischen den Füßen überein. Hier scheint Verwandtes spürbar, nicht nur vom Motivischen her, sondern gerade auch in der Art, wie sich Körperhaftes herausschält. Das läßt auch eine Gegenüberstellung vom sitzenden Joseph der Geburt an der Tür (P.39) und dem zweiten Apostel unten rechts auf dem untersten Bildstreifen im Kasseler Pfingstbild (Photo Haseloff 4/103) erkennen. Abgesehen vom einigermaßen ähnlichen Sitzmotiv zeigen beide die Betonung des Schultergelenkes, glatte Flächen der Oberschenkel, feinfältiges Umbinden des Mantels unterhalb der Knie und Faltengerinsel

mit leichtgekräuselten Säumen aus einer Kniekehle heraus. Desgleichen ähnelt sich, wie der Mantelsaum die abspringende Stoffülle zusammenhält, und eine letzte gemeinsame Einzelheit: bei beiden Figuren ist die gleich gebildete Tütenfalte neben der Wade nach vorn geführt. Das scheint sehr ähnlich empfunden, auch wenn Joseph im Umriß ganz ruhig und gelassen wirkt, während der Apostel - äußerst angespannt im Zuhören - sich in heftig bewegten Kurven darstellt; sein Gewand ist "üppiger". Ein Parallelvergleich: Christus im Limbus und Gottvater des ersten Türfeldes (Swarzenski, Monuments, Abb.109; P.16). Die Binnenzeichnung des Gewandes und seine Drapierung des Kasseler Christus sind eher dem Gottvater der Zuführung verwandt (Schulter- und Schenkelpartie), aber den beiden Erstgenannten sind der Rückenkontur, der klar und ohne jedes Verdecken durchgezogen ist, und auch das aus dem Mantelverband entlassene Untergewand gemeinsam, das sich im Saumbereich verbreitert. Allerdings in Kassel an den Ecken glockenförmig und lebhafter abschwingend als in Hildesheim[202], wo der Umriß im Ganzen viel beruhigter ist.
Die Aufteilung des Untergewandes ist beim Gottvater kärglicher, jedoch zeigen beide Figuren, wie dieses oberhalb der Knöchel in etwas schrägem Verlauf endet. Bei beiden stößt der rechte Schenkel mächtig gegen die Bauchpartie, darunter setzen dann dicht aufeinanderfolgende Winkelfalten zwischen den Oberschenkeln ein.
Eine charakteristische Erscheinung in Hildesheim ist die Führung des Mantels, wenn er vom Handgelenk aus in die Fläche zurückschwingt dergestalt, daß der Oberschenkel möglichst unüberschnitten sichtbar bleibt (Engel im Erdenleben, in der Verkündigung, auch Maria und Simeon, Frauen am Grabe (P.6, 3, 9, 15). Diese Absicht war schon im Wolfenbütteler Kodex zu erkennen gewesen, sie taucht immer wieder in der "Wesergruppe" auf. Hier in Kassel zeigt es besonders der Johannes unter dem Kreuz (Abb. Go., B.M., I, 82) und der diesem sehr ähnlich durchgezeichnete im Sakramentarfragment in Leipzig, Kodex 190[203] (Abb. Go., B.M., I, 84). Bei dem Leipziger Johannes klatscht das Gewand auf der linken Körperseite wie naß an, darum stoßen

Schulterpartie und Schenkel heraus. Man vergleiche in Hildesheim den schaffenden und "strafenden" Gottvater, die liegende Maria und den auferstandenen Christus (P.16, 10, 5). Hier wie da finden sich die harten doppelstrichigen Bogenangaben, die im Kodex Schulter und Arm begleiten, in Hildesheim sich über Bauch und Schenkel legen. In die Hüft- und Oberschenkelflächen des Hildesheimer Johannes sind sie symmetrisch auf beiden Seiten "eingeschnitten" (P.13). Bei der linken Frau der Heimsuchung in Wolfenbüttel (Abb. Werdendes Abendland, Nr.60) sind sie ähnlich aber doch wohl so zu verstehen, wie Schnitzler sie für die Faltengebung des Gregormeisters (Wallraf Richartz Jahrbuch XIX, S.114) hervorhob. Einerseits schmiegt sich das Gewand dem Körper glatt an, daneben treten riemenartig und parallel aufgelegte Faltenzüge auf. Während aber beim Gregormeister derartige Stoffzüge die rundplastische Körperlichkeit betonen und im Profil sich um diese herumlegen, arbeitet die "Wesergruppe" nur dort in diesem Sinn, wo der Mantel in einem schmalen zusammengedrängten Wulst (etwa unterhalb des Knies) um die Wade herumgeführt wird. Das Gleiche gilt für die Hildesheimer Figuren. Wo aber diese Faltenzüge "verfestigt" über größere Flächen laufen, wie bei der Leipziger Maria (auch Maria in der Darbringung in Wolfenbüttel), bleibt die Formgebung ein reines Binnenanliegen (Go., B.M., I, 84). Dagegen sind beim Kasseler Kruzifixus die dünnen Faltenstege am linken Arm durchaus erhaben dargestellt, sie "umlaufen" die feste Form (als rudimentäre Erscheinung beim Hildesheimer Grabengel?). Die bogenförmigen Linien über praller Körperlichkeit zur lebhafteren Gestaltung des Gewandes erscheinen in den Handschriften wie der frischere Ausdruck gleichartiger Gestaltungsprinzipien, die an der Hildesheimer Tür dann in neuer Weise eingesetzt werden.

In diesen Zusammenhang sind auch die Evangelisten, Berlin, Staatsbibliothek Lat. 4° 5, zu stellen, die Goldschmidt in seine Wesergruppe aufnahm[204]. Matthäus (Go., B.M., I, 83a) zeigt, wie der Stoff die Schenkelform, Knie und Schulter durchscheinen läßt (das rechte Bein ist auf Hüfthöhe

durch eine feste Doppellinie noch besonders abgehoben). Trotz des zarten Gestrichels auf manchen Gewandflächen scheint der Stil eng mit dem der behandelten Zeichnungen der "Wesergruppe" verwandt zu sein. Der kurvig sich ab- und emporhebende Mantelteil des Engel-Symbols in Berlin findet sich ganz ähnlich in der festen Außenkante beim Hildesheimer Engel der Vertreibung (P.10).
Die Kopftypen der "Wesergruppe" variieren. Allgemein ist die Stirn sehr niedrig, das Gesicht oval, nicht besonders fleischig, teilweise mit etwas seitlich ausladendem Unterkiefer; die Augen sind verschieden groß. In der Kasseler Handschrift läßt sich ein besonderes Merkmal erkennen: fast allen Personen in Dreiviertelansicht ist der Ansatz einer zeichnerischen Verbindung von Nase zur Oberlippe gegeben, und damit wird eine gewisse Vorwölbung des Oberkiefers zum Ausdruck gebracht (Christus am Kreuz, der Apostel ganz rechts im letzten Streifen des Pfingstbildes lassen da eine besondere betonende Modellierungsabsicht erkennen, Photo Haseloff 4/103). Einige Türköpfe lassen sich dem an die Seite stellen: Eva im Erdenleben, der sich verhüllende Kain, die Personen der Verkündigung, Maria der Geburt und Anbetung, Johannes unter dem Kreuz.
Die Kasseler Blätter enthalten zwei Szenen, die auch auf der Tür zu finden sind: Kreuzigung und Frauen am Grabe. Es soll hier darauf ankommen, den Ausdrucksgehalt zu vergleichen. In der Zeichnung sehen Maria und Johannes zum Kruzifix auf; jeweils mit beiden Händen weisen sie auf ihn hin, sie stehen dicht am Kreuzstamm, im Bereich der ausgebreiteten Arme Christi (Go., B.M., I, 82). Besonders Johannes ist trotz des Standmotives mit dicht zusammengestellten Füßen von ganz anderer Intensität als der in Hildesheim. Dort steht er ruhig, und nur die rechte Hand weist auf den Kruzifixus (P.13). In Kassel stößt die Figur auf Christus zu, der schräg zum Kreuz hin sich wendende Körper erweckt den Eindruck, als kippe er nach vorn. Die Gestaltung einer inhaltlichen Bezogenheit, indem Oberkörper und besonders Hände und Kopf der Person intensiver aus dem Körperverband heraustreten, kann man vielleicht hier als zeichnerische Parallele

zur Bronzeformung in Hildesheim ansehen; siehe Kasseler Maria: ihr Kopf springt gleichsam aus der Schulterlage hervor und nähert sich mehr den übergroß gezeichneten Händen als daß er organisch auf dem Hals säße. In der Leipziger Kreuzigung streckt Johannes beide Arme gegen das Kreuz aus, sieht es aber nicht an (Go., B.M., I, 84). Der Blick hält sich mit den Händen waagerecht. Maria, deren Hände nicht sichtbar unter und mit dem Gewand gegen das Gesicht geführt sind, hat den Blick erhoben. Es ist zu bemerken, wie in der Kasseler Grabszene nicht wie in Wolfenbüttel (die Hirten oder Könige) die Frauen als Dreiergruppe gegen den Engel gesetzt sind, d.h. die Begegnung am Grab ist nicht gekennzeichnet durch den Engel und die Frauen außerhalb menschlicher Regungen. Hier scheint es mehr darauf anzukommen, die Frauen in ihrer unterschiedlichen Reaktion darzustellen. Angesichts des Engels äußern sie verschiedene Bewegung: die erste bleibt wie angewurzelt stehen, nur der Oberkörper neigt sich mit der Hand nach vorn, und der Kopf schießt noch um einen Grad heftiger dem Engel zu, wie um ihn besser sehen und sich überzeugen zu können. Hand und Blick stoßen in gleicher Richtung vor. Die zweite Frau, kein eigenes Körperleben führend, ist gleichsam verstanden als das noch stärkere Hinsehen der ersteren; als sei diese auseinandergelegt in zwei Grade desselben Verhaltens. Die dritte Frau ist zwar abgerückt von den ersten beiden, sie setzt die Beine noch wie im Schritt, ihre erhobene Rechte scheint in zögernder Bereitschaft vor den Körper genommen, und diese Verhaltenheit drückt sich ebenfalls im Kopf aus; er bleibt steiler aufrecht, nur der Blick ist schon mitbeteiligt an dem drängenden Erkennen ihrer vorderen Gefährtinnen. Auch der Engel schiebt seinen Kopf den Frauen entgegen, sein Gesicht ist dicht an die die Botschaft bedeutende Rechte herangerückt. Wie nah sind sich die Köpfe der Dreiergruppe! Die Blicke sind insgesamt aufgereiht auf einer Richtungslinie, an der der Zeigefinger des Engels angelegt ist als einprägsames "sprechendes" Zeichen.

Die Differenzierung innerhalb der Ausdrucksbewegung scheint Hildesheim doch sehr nah zu kommen. Zwar ist die Grabszene dort anders rhythmisiert, aber die Begegnung ist ähnlich wie in Stufen zerlegt.

Das Pfingstbild in Kassel vermittelt unterschiedlichste geistige Aktion, die den Körper beherrscht (Photo Haseloff 4/103). Die Apostel - alle sitzend - scheinen untereinander lebhaft zu disputieren. Zuhören - gekennzeichnet durch Neigung von Kopf und Oberkörper hin zu einer im Sprechen erhobenen Hand. Die mittlere Gruppe des letzten Streifens: als bohre sich das Wort durch den langen Zeigefinger des einen Apostels in den anderen, der es fordert und in sich aufsaugt durch den Blick auf gleicher Höhe. Die innere Erregung des linken Apostels drückt sich dadurch aus, daß bei zurücklehnendem Oberkörper Hand und Kopf um so heftiger dem Partner entgegenfahren. Es ist zu beobachten, daß es hier kein Enface gibt. Sie alle sind im reinen oder dreiviertel Profil einander zugewendet. Keine Leeren entstehen, die Zwischenräume werden miteinbezogen in die geistige Spannung. Indem die innerliche Bewegtheit der Person sich in letzter Steigerung durch Kopf- und Handbewegung zu erkennen gibt, und man nicht abschreckt vor abrupten Drehungen, kommt man auch in dieser Szene der Auffassung auf den Bronzetüren äußerst nahe. Dort gibt es bis auf zwei Ausnahmen ebenfalls nur Köpfe in Dreiviertel- oder Profilansicht, immer aufeinanderbezogen, und dazwischen die Hände als "Verstärker"[205].

Wie auch immer es sich mit der genauen Lokalisierung der Kasseler Zeichnung verhalten mag, die Aussagekraft des szenischen Gehalts liegt in unmittelbarer Nachbarschaft der Türfelder.

Haseloff nennt in seiner Zusammenstellung zwei Evangelienbücher aus Walbeck: das eine in Magdeburg, Dommuseum 275[206], das andere in Manchester, J. Rylands Library 88.

Die Evangelisten aus Magdeburg zeigen eine Verhärtung des Stofflichen, die durch breite, oft bandartige Umrißlinien die Flächen verfestigt und plastische Vorschwellung in geometrische Formen einbindet. Ein dekoratives Schmuck-

bedürfnis macht sich bemerkbar, indem entweder im Untergewand Schmuckborten auftreten (Markus) oder der Mantel von einem Punktmuster übersät wird, das sich an den Rändern in Streifen verfestigt (besonders Lukas). Nur einmal (Photo Haseloff 4/63) schwingt ein Mantelteil ab und zipfelt in ähnlicher Form aus wie beim Lukas des Hildesheimer Evangeliars von 1011 (T./29). Weder Gewanddrapierung noch Kopftypen oder Stellungsmotive lassen Verwandtes in Hildesheim heranziehen[207]. Drei Zeichnungen der Evangelisten in Manchester, 88[208], (nach Haseloff in Magdeburg entstanden) zeigen eine sehr feine und zugleich großzügig in der Formengebung arbeitende Hand. Ungemein kunstvoll ist die Durchzeichnung und Gestaltung der Ranke mit Tieren, die das Bildfeld des Markus umgibt[209]. Es ist erstaunlich, wie sich im Herausarbeiten von schwellender Körperplastik aus dem dünnen Gewand und in der Formgebung desselben Parallelen zu Türfiguren nachweisen lassen. Johannes (Photo Haseloff 4/64) gibt ein besonders schönes Beispiel von der Art des Zeichners, einen Schenkel neben feinfaltigen und im Saum zart und doch schwungvoll bewegtem Stoff heraustreten zu lassen. Das Gewand ist jeweils glatt und fest um die Glieder gelegt, und erst außerhalb des Körperumrisses fächert es sich ab (Markus, Photo Haseloff 4/64), es wird in flachen Kurven bewegt und faltet sich plisseeartig zusammen. Bei Matthäus (Photo Haseloff 4/64) drückt sich die Schulter durch den Stoff. Wenn senkrechte Faltenstege sie anlaufen, so heben sie sich erhaben vom Schulterkontur ab und umgreifen diesen zur abgewendeten Seite wie ein eng herangepreßter Ring. Hier ist die Absicht spürbar, das Volumen eines Körpers sichtbar anzudeuten. Wie gegen die relativ massige Schenkelausdehnung bei Johannes Stoffbahnen anlaufen oder umgekehrt von ihr abgequetscht werden, das scheint analog gestaltet bei der liegenden Maria auf dem Geburtsfeld der Tür (P.5). Stephaton (Wes. 237) macht deutlich, wie der Plastiker mehrmals gefaltete Stoffbündelungen um eine plastische Form herumlegt; im Grunde aber ist es die gleiche Gestaltung des Faltenwerks neben Körperwölbungen

wie sie in Manchester vertreten ist. Daß auch in Hildesheim Stoff in die Fläche ausstrahlt, beweisen nicht nur die hochflatternden Mäntel der Kain-Figuren. Auch schirmartige Auszipfelungen entsprechen sich: eine Tütenfalte neben Bogeneinzeichnungen - siehe Matthäus an der rechten Körperseite und Gottvater des 2. Türfeldes, den Engel des Erdenlebens (P.14,23). Nicht identisch, denn der Stoff scheint in Hildesheim zähflüssiger und den Rändern zu erstarrter. Man muß die Techniken berücksichtigen: Feder und Bronzeguß! Der Mantelsaum und der nach hinten wegfallende Teil beim Verkündigungsengel der Tür ist dagegen mit größerer Zartheit bewegt, zeigt aber nichts Vergleichbares in den Zeichnungen. Wie das Untergewand beim Johannes vom Halsausschnitt über die Brust in einem großen Knick flach gefaltet ist, wie von der linken Schulter her der Mantelsaum (noch stärker beim Matthäus) sich im glatten Zickzack zu mehreren Stoffschichten übereinanderlegt - dazu vergleiche in Hildesheim die Engel der Vertreibung, des Erdenlebens und der Verkündigung. Einzelheiten wie die großen steilen doppelstrichigen Winkelfalten über den Unterschenkeln und über Brust und Schulter des Markus in Manchester treten bei der Hildesheimer Maria der Anbetung auf (s. die Einzeichnung am Ärmel, Abb. Wes.215).
Zur Hildesheimer Buchmalerei ergeben sich in den Manchester-Zeichnungen ebenfalls Parallelen: z.B. die bohnenförmige Knielasche des Markus tritt auch beim Lukas des Evangeliars von 1011 (T./29) auf; dort ist außerdem die abzipfelnde Schirmform im Rücken des Matthäus in Manchester vorhanden; die brotlaibartige Geschlossenheit seines Oberschenkels vergl. Markus (T./25). Die "Haken" treten bei ihm doppelt - wie in Hildesheim beim Manchester Johannes - auf; beim Markus im Evangeliar steht plissiertes Faltenwerk von der Kniekehle etwas steif ab - ganz verwandt beim Manchester Markus. Selbst bei den als ruhig zu bezeichnenden Evangelisten in Manchester stoßen einmal die Teile als Massen härter aufeinander: bei Matthäus hebt sich die kuglige, mächtige Bauchpartie vom brotlaibähnlichen Oberschenkel stark ab. Derartige, etwas krasse

Formensonderung und relativ wuchtige Ausdehnung weisen ebenfalls auf Beziehungen zu den Türfeldern.
Ein Vergleich Bernwardinischer Arbeiten mit frühen sächsischen Handschriften[210] bringt keine Ergebnisse, die Ableitungen innerhalb der Plastik aus jenen erkennen ließen, zumal die Gruppe hauptsächlich in Schmuckseiten ihren reichen Formenbestand entwickelte. Man sieht zwar das Kostbare Evangeliar Bernwards als einen der erkennbaren Endpunkte in der Entwicklung ottonischer Malerei in Sachsen an, doch eindeutige Analogien oder Übernahmen konnten nicht deutlich gemacht werden. Im New Yorker Lektionar, besonders beim Evangelistensymbol des Matthäus (Abb. Swarzenski, Zeitschrift für bildende Kunst, 1929/30, S. 195) findet sich der abgekehrte Flügel so gezeichnet wie Flügel auf der Tür: starke Bogen gegen den gerade aufschwingenden anderen Flügel und in zwei Federlagen geteilt, die nach unten weisen (s. Engel des 1. Feldes und den am Grab an der Tür; die Engel in der Verkündigung und im Erdenleben haben drei Lagen und nicht die starke bandartige Umrandung). Der Engel in der Handschrift hält mit verhüllten Händen das Buch wie der opfernde Abel sein Tier (P.40). Bei beiden ist der obere ununterbrochene Umriß des Armes unter dem Stoff sichtbar. Die vordere Schulter des Engels ist durch eine Sicheleinzeichnung betont. Ein Mantelteil schwingt sich hinter dem unüberschnittenen Schenkel steil empor. Die gesamte Bewegung der Gestalt ist heftig: der Kopf wendet sich stark entgegengesetzt zur Körperrichtung.
Sollte man ein Blattmotiv aus dem Quedlinburger Evangeliar im Baum des Sündenfalls an der Tür (Abb. Wes.25) wiedererkennen? (Vergl. Abb. Haseloff, Taf.102): Rüschiger Umriß bei völligem Aufklappen in der Ebene und Punkte, die die strahlenförmigen Blattrippen begleiten. Eine ganz ähnliche Form findet sich im Fragment in Baltimore in den Rahmeneckfüllungen.
Diese eben angeführten Beispiele reichen jedoch nicht aus, eine festere Verbindung des Bernwardinischen Ateliers zu den frühen Handschriften anzunehmen oder gar zu beweisen.

Ob mit Zwischengliedern gerade von den Evangelisten des New Yorker Lektionars her zu rechnen ist, bleibt offen.

Sächsische Elfenbeine

Es gibt ganz wenige Elfenbeine, die aufgrund ihrer Stilistik nach Niedersachsen lokalisiert werden können und nicht einmal mit letzter Sicherheit. Goldschmidt hatte einen Werkstattzusammenhang eines Londoner Kästchens mit Passionsszenen, des Essener Kammfragments und einer Londoner Tafel mit der Kreuzigung und anderen Szenen festgestellt und nimmt eine "wahrscheinliche" sächsische Ableitung an (Go. II, 83, 84, 85). Die drei Arbeiten sind alle in einem "rohen und skizzenhaften" Zustand gelassen, so daß einzelne Formmotive schwer erkennbar sind, im Ganzen erscheinen sie flach und abgegriffen. Für die Londoner Tafel (Go. II, 85) - mit Kreuzigung, Grabszene, Limbus, Himmelfahrt und Majestas - sind die unexakte Linienführung, die unbeholfene Schnittechnik und der Versuch bemerkt worden, "durch kleine schraffierende Strichelchen und Punkte eine größere Lebendigkeit hervorzurufen" (Go. II, S.9). Goldschmidt fühlt sich berechtigt, sächsischen Ursprung anzunehmen, weil ihn die ornamentale Behandlung an Wirkungen im Kostbaren Evangeliar Bernwards erinnert. Es fällt die Unbekümmertheit auf, mit der im unteren Teil des Elfenbeins die drei Szenen: Limbus, Himmelfahrt und Glorie in ein Geviert gebracht werden; unterschieden und getrennt durch einfache Bogenabteilungen. Mit Architekturstücken wird im szenischen Zusammenhang willkürlich verfahren. Es fällt weiterhin die heftige Bewegtheit einiger Figuren auf, vor allem der beiden Engel in der Zone zwischen dem zum Himmel fahrenden Christus und den zurückbleibenden Aposteln; jene wenden sich mit übertrieben-akzentuiert gekreuzten Beinen dem Auffahrenden zu, während sie sich mit den Köpfen im gegensätzlichen Profil (zum Unterkörper) den Aposteln zuneigen; der eine Arm ist mit herumgenommen und weist mit übertrieben großer Hand in die menschliche Zone hinab.

Auch der Longinus unter dem Kreuz ist in seiner Ausdrucksbewegung doppelt bezogen: er steht frontal, die Linke weist mit überdeutlichem Zeigefinger auf den Gekreuzigten, der Kopf aber ist im Profil der Maria zugewendet[211]. Ist es zu gewagt, die Art, wie die Mäntel in streifigen Parallelfalten von der Schulter ab den Rückenkontur umziehen und trotz der schematischen Angabe unter dem Stoff Schulter und Oberarm als rund ahnen lassen, mit dem sich verhüllenden Kain des 8. Türfeldes (P.28) zu vergleichen?

Neben dieser Tafel in London bildet Goldschmidt einen Dresdener Buchdeckel ab (Go. II, 86), dessen dekorativer Charakter eine Parallele zu jenem Kästchen (Go. II, 83) in London darstellt. Goldschmidt sieht ihn in Verbindung mit spätkarolingischen Metzer Arbeiten ("vielleicht ist es als Ableitung vom Rhein her in Sachsen zu lokalisieren"). Schnitzler bringt es in stilistischen Zusammenhang mit einem Kästchen im Schnütgen-Museum, das ebenfalls ins 10. bis 11. Jh. nach Niedersachsen datiert wird[212]. Zwei Jahre später zieht er den schwerbeschädigten Deckel in Dresden noch einmal in den Kreis der niedersächsischen Elfenbeine[213]. Er bespricht das Kästchen im Schnütgen-Museum als "ottonische Reliquienburse", und der obengenannte Deckel scheint ihm "unter allen Vergleichsstücken unserer Burse wohl am nächsten". Örtlich sei er nicht festgelegt, "läßt sich aber durch den Stilvergleich mit einer Tafel in Wolfenbüttel (Go. II, 93) als 'niedersächsisch' ansprechen. Dort, etwa im Wesergebiet, ist es, wo die Heimat der ottonischen Burse zu suchen wäre". Der Dresdener Deckel nun - leider lassen die Abbildungen nie ganz exakt erkennen, wie weit die Figürchen unterschnitten sind - zeigt ein Charakteristikum, das den Figurenstil der Tür weitgehend bezeichnet: die "Abseitigen" Glieder sind stark in die vorderste Reliefhöhe neben das diesseitige Glied hervorgeholt. Man vergleiche Hildesheimer Figuren (z.B. den sich verhüllenden Kain) mit den Dresdener Figürchen unter dem Kreuz; einem hochgebogenen Haken ähnlich stoßen hier die Glieder eher aus den Brustrippen heraus als aus einem organisch

funktionierenden Gelenk, die Schultern scheinen flächenparallel angelegt zu sein. Die hochgedrehten Köpfe - besonders bei Stephaton etwas gewaltsam - haben in der Hildesheimer Kreuzigung ihre Analogien: Longinus und Stephaton sind weiter abgerückt vom Kreuz, aber gerade bei ersterem fällt der vom Grund weitabgedrehte Kopf auf. Der Gewandstil, für den die wie aus starren Ringen gedrechselten Arme, der glatte Oberkörper, die übereinandergesetzten Winkelfalten zwischen den ebenfalls glatt gehaltenen Oberschenkeln und die geriefelte Beinkleidung charakteristisch ist, findet sich fast übereinstimmend bei dem links von Christus stehenden Häscher der Vorführungsszene. Bei seiner Größe gegenüber dem Elfenbein ist die Gewandung etwas differenzierter, aber eine gewisse schematische Regelmäßigkeit fällt auf. Die plastisch abgewölbte linke Hand der Maria findet sich beim Hildesheimer Johannes unter dem Kreuz. Vielleicht kann man auch die Dresdener Terra in ihrer lebhaften Beweglichkeit (zierliche, angewinkelte Glieder und rückfallender Kopf) und weichen Körperlichkeit vergleichen mit Adam und Eva auf den ersten Szenen der Tür. Vergleiche auch Christus im Limbus in Dresden und den Gottvater des ersten Türfeldes: wie sie sich zu einer ganz steif unter ihnen liegenden nackten Gestalt herunterbeugen; siehe den ruhigen, in großem Bogen gegebenen Rückenkontur, das rechte Spielbein schwingt nach hinten aus. Der Kopf des Dresdener Christus scheint auffallend vorzurücken.

Die ottonische Reliquienburse hängt ikonographisch mit der Metzer Schnitzschule zusammen. Die Provenienz ist unsicher, doch da Anregungen aus verschiedenartigen Bezirken aufgenommen sind, ohne daß eine besondere hervorstechen würde, verweist sie Schnitzler schon aus diesem Grunde aus den traditionsbildenden Zentren in ein Randgebiet. Zu den Figuren meint er: ein "ebenso summarisch fester wie eindrucksvoller Rillenfaltenstil", es werden die übergroßen Hände hervorgehoben. Mit dem Blick auf die Türen fällt zunächst die Weiträumigkeit der Kreuzigungsszene auf, in der die Figuren weit entfernt voneinander untergebracht sind. Auf den anderen Seiten aber sind sie gedrängter gegeneinander-

gesetzt. Schnitzler meint dazu, daß keine der Szenen für diese bestimmte Stelle erfunden worden sei[214]. Es ist eine schwierige Frage, ob die wenigen Figuren der Kreuzigungsszene mit Absicht für die gegebene Fläche so auseinandergezogen wurden aus Ermangelung einer anderen Aufteilung (man hätte mehr Figuren einsetzen können, z.B. Synagoge und Ekklesia wie sie in der Metzer Ikonographie geläufig sind) oder ob hier eine bewußte Gestaltung vorliegt. Hildesheim zeigt in der gleichen Szene (P.13) denselben Figurenbestand (ohne Sol und Luna). Dennoch wäre gerade bei der Unsicherheit in der Klärung von Bewußtheit oder Verlegenheit dieses Kriterium der Weiträumigkeit zu schwankend, um es für die Tür auszunutzen. Man beachte das labile Stehen des Johannes auf dem Kästchen und seine Gesamthaltung, die mit dem in die Hand gestützten Kopf und dem vor den Körper gedrückten Buch in der anderen Hand der Maria in der Hildesheimer Kreuzigung motivisch entspricht. Bei beiden Darstellungen hält Longinus die Lanze auf ähnliche Art und Weise. "Die schematisierende Verhärtung der Formen", die in St.Gallen (um 900) und in Tournay auftritt, scheint die Voraussetzung zu sein (Go. I, 162-167; Go. I, 159-161). In den Randgebieten erweist sich nach Schnitzler dieser Stil als "zählebig", und er verweist die Tafeln des Kästchens in dieselbe Richtung wie die im Essener Münsterschatz und Londoner Privatbesitz (Mouseion, S. 202).

Diese vier letztgenannten Tafeln (Go. II, 87-90) wurden schon von Goldschmidt als zusammengehörig für einen ziemlich umfangreichen Buchdeckel mit trennenden Metallstreifen angesehen. Die Provenienz aus Essen, wo sich heute noch zwei der Tafeln im Münsterschatz befinden, ist nicht sicher, wurde aber angenommen. Im Katalog der Ausstellung des "ersten Jahrtausends"[215] erscheinen die Essener Tafeln als sogenanntes Passionsdiptychon mit der Datierung Anfang 11. Jh . und der Lokalisierung nach Niedersachsen ("Hildesheim"?), weil man bestimmte Motive - "streifige Binnenzeichnung der Gewänder, geperlte Gewandborten, stark

stilisierte Rahmenpalmetten" - im Hildesheimer Umkreis zu finden glaubt; zitiert werden die Miniaturen des Kostbaren Evangeliars in gleicher stilistischer Gesamthaltung.
An den in London befindlichen Tafeln mit den Szenen Abendmahl und Ölberg sei der Bernwardinische Stil noch sichtbarer. Auf der Abendmahlsszene erscheint Christus links am Tisch (Go. II, 87) sitzend: die Beine sind vom Tisch weg zum Rahmen hin gerichtet, während über der frontal zu sehenden Bauchpartie der Oberkörper mit dem linken Arm und Kopf nach rechts den Jüngern zugewendet ist. Der "abseitige" Arm ist ganz nach vorn genommen und quillt plastisch vor wie das jenseitige Bein über das vordere (vergl. Hildesheimer Grabengel). Wie die Glieder (auf der Elfenbeintafel besonders am Unterkörper) in ihrer Ausdehnung deutlich auseinandergelegt sind und gegen die Mitte des Korpus stoßen - vergl. Türfiguren. Auf der Londoner Tafel ist jedoch die Behandlung willkürlicher. Daneben scheint das in die Fläche Geklappte ein mitbestimmendes Prinzip gewesen zu sein.
Wenn man vor allem die Binnenzeichnung der Gewänder auf den Tafeln mit dem Kostbaren Evangeliar in Verbindung brachte, so sei hier versucht, einige vergleichbare Figuren zu nennen: dem Christus am Ölberg (Go. II, 88) könnte man Christus mit vier Aposteln (T./64) zur Seite stellen; etwa auch dem Zacharias (T./69). Wie vom Ellenbogen der Maria unter dem Kreuz in Essen (Go. II, 89; Abb. Kat.1 Jt., 385) eine lange tütenförmige Falte steil abspringt, ist in derselben Art zu finden beim ganz rechts sitzenden Apostel in der Abendmahlsszene im Kostbaren Evangeliar (T./70). Das plissierte Untergewand des Johannes unter dem Kreuz in Essen würde sich beim Lukas in Hildesheim finden (T./66). Ob die Elfenbeinkreuzigung auf dem Deckel von Wolfenbüttel Kodex 426 (Go. II, 93) sächsisch ist, kann hier nicht entschieden werden. Da die Blattornamentik Ähnlichkeit mit Bildungen auf der Tür aufweise, "so kann man vielleicht auch für das Elfenbeinrelief sächsische Entstehung annehmen" (Goldschmidt); die streifige, sehr willkürliche

Zeichnung der Gewänder lasse allgemein an die Essener bzw. Londoner Tafeln denken. Zu Türfiguren finden sich keine engeren Beziehungen.
Von den hier zusammengestellten Elfenbeinen konnten sowohl in der Weite der Figurenanordnung, in der Lebhaftigkeit des Ausdrucks einzelner bewegter Figürchen, in der Tendenz, Form in die Fläche zu breiten, in verhärtenden schematisierenden Faltenschichten Analogien zum Hildesheimer Kreis, auch zu den Türen festgestellt werden. Es mag das alles ein besonderes "sächsisches Kolorit" haben, dennoch lassen sich keine direkten Zusammenhänge aufweisen. Denn die Arbeit der Elfenbeine ist oft roh und undifferenziert, die Bewegungen der Figuren sind niemals so abgewogen durchgebildet, wie die der Bronzefelder. Ein gewisses verwandtes Verhältnis zwischen diesen Bereichen von Kleinkunst und großen Arbeiten mag allein darin liegen, daß sie Vorbilder in einer ähnlich vehementen oder vereinfachenden Art umgesetzt haben.

Swarzenski bildet in seinen "Monuments of Romanesque Art" einen silbernen Reliquienkasten ab, der sich im Hildesheimer Domschatz befindet und auf einer seiner Langseiten das Abendmahl darstellt; Swarzenski datiert um 1000 und lokalisiert nach Hildesheim[216]. Zunächst lassen sich die Köpfe allgemein mit denen des Kostbaren Evangeliars vergleichen: die glotzenden Augen, die in Parallelstrichelung aufgeteilten und wie aufgesetzten Haarkappen - vergl. T./60 und T./68. Judas - ganz rechts am Tischende, als Einziger ganzfigurig - läßt sich in der Körper-Gewandauffassung besonders im Unterkörper überzeugend neben den Gottvater der Zuführung an der Tür stellen. Man erkennt auch beim Judas die steile, tütenförmig endende Mittelfalte des Untergewandes; dieses schlägt zudem über dem Standbein mit einem Zipfel in die Vorderfläche zurück. Auf dem Kasten erkennt man das Bemühen, das Sich-Wenden der beiden einzigen aktiven Personen - Christus und Judas - an der Schulter zu zeigen; diese soll parallel zum Oberkörper gesehen werden, sie ist von bogenförmigen Linien als rundes

Gelenk ausgespart. Sind hier - vor der Ausführung der Türreliefs - im kleineren Werk Bewegungsmotive festgelegt, die später ins Große übersetzt werden?
Wegen des gemeinsamen Merkmals einer besonderen Dramatik in der Erzählweise hat H.Swarzenski innerhalb der stilistischen Beurteilung der Türreliefs die Terenzillustrationen im Vatikan (Corbie? Corvey?) erwähnt, die in der Reimser Tradition stehen. Sieht man die Publikation von Jones/Morey daraufhin durch, so finden sich keine direkten Vergleichsbeispiele weder im C- noch im P-Kodex[217]. Letzterer zeigt jedoch ähnliche Stellungs- bzw. Bewegungsmotive, d.h. daß ein Oberkörper mit den Händen in die entgegengesetzte Richtung zum Kopf gerichtet ist; dieser ist heftig im Dialog herumgerissen.
P könnte in Reims kopiert worden sein (s. Anmerkung 217). Swarzenski weist in diesem Zusammenhang auf zwei englische Genesiszyklen, die den Prototyp - parallel zu Hildesheim - aus der Reimser Schule übernommen haben[218]. Besonders im Caedmon-Missale[219] zeigen Adam und Eva lebhafteste Bewegungen: der Kopf dreht sich ruckartig in die den Händen entgegenstehende Richtung. Der Adam des Sündenfalls bewegt sich in einer Körperdrehung von den Füßen aufwärts bis zu den Schultern wie z.B. die Eva in der Vertreibung (P.21) an der Tür! Ebenfalls Eva, die sich bekleidet (T.Rice, English Art, 871-1100, Oxford 1952, Abb. 69a), steht dieser Hildesheimer Eva stellungsmotivisch und ausdrucksmäßig besonders nahe! (Die Beweglichkeit der Eva in den Miniaturen ist auch zu vergleichen mit der Hildesheimer Eva im Sündenfall). Man sehe außerdem den symmetrischen Bildaufbau durch Figuren und Baumvegetation. - Das Blatt mit der Empörung Luzifers und dem Engelsturz (T.Rice, English Art, s.o., Abb.68) zeigt im obersten Streifen einen großen Engel, der ganz entsprechend dem der Hildesheimer Vertreibung in die Fläche gebreitet ist, und zwar bei energisch-stoßhafter Wendung des Kopfes (P.8). In Hildesheim ist er "gerichteter"; der Unterkörper (Stellung der Beine!) - wie aus derselben Vorlage sich herlei-

tend - scheint hier nur in eine bestimmte Richtung herumgeklappt; in der Miniatur sind die Knie ebenfalls merkwürdig eingeknickt und dem Körper wie entgleitend gegeben.
Die letzteren Ausführungen hier sollten Swarzenskis Hinweise bestärken, ohne daß eine neue Richtung für die besondere Art der Türreliefs in breiterem Maße herausgearbeitet werden konnte.

Hildesheim und Essen

Der Essener Leuchter ist durch seine Inschrift zwischen 973 und 1011 anzusetzen. Das Essener Stift gilt als Auftraggeber. Wenn Bloch meint, die Essener Kirche wüßte die "Weserschule" zu schätzen und daß dies ebenfalls durch das sogenannte Kleine Evangeliar (Katalog "Werdendes Abendland", 493) und ein Fragment in Treibarbeit zu beweisen sei, so folgert er auch für diese Arbeiten einen Auftrag von Essen aus (Textband, Katalog 1. Jahrtausend, S. 543). Jedoch sind für beide Werke keinerlei Provenienzangaben vorhanden!

Das verschollene Fragment, das vermutlich den Magierzug darstellte, gehörte wahrscheinlich zu einem zweiten Fragment in Treibarbeit, das sich im Essener Münsterschatz befindet[220]. Es stellt die Himmelfahrt Christi dar und wird von Schnitzler als vielleicht zugehörig zur Gruppe Fulda/ Wesergebiet bezeichnet. Zur Stilistik der Tür ergeben sich keine Verbindungen.
Das Evangeliarfragment der Walters Art Gallery, MS 751, ist erst kürzlich von Bloch in einen neuen Zusammenhang niedersächsischer Kunst gestellt worden (in seiner Untersuchung zum Stilproblem des Essener Leuchters[221]). Die Stilformen des Kandelabers möchte er nach Niedersachsen oder in den Bernwardinischen Kreis weisen. Es finden sich Parallelen zum Kostbaren Evangeliar[222]. Weiterhin verweist Bloch auf eine Verwandtschaft zwischen einigen pflanzlichen Beständen am Leuchter und der vegetabilen Gestaltung des

niedersächsischen Deckels in Wolfenbüttel, Kodex 426, die wiederum Goldschmidt mit Formen auf der Tür zusammenbrachte[223]. Es ergeben sich außerdem weitgehende Zusammenhänge zwischen den Initialseiten in Wolfenbüttel und denen im Kostbaren Evangeliar[224]. Gewanddrapierung und die Behandlung der Anatomie zeigen keine Verbindung zur Hildesheimer Tür.
In Essen befindet sich ein drittes kupfergetriebenes Fragment: ein sitzender Evangelist (oder Gregor)[225]. Nach Schnitzler steht er stilistisch Werken aus dem Weserkreis nahe (in der Art des Kasseler Salvators). Die weiche schlängelnde (noch erkennbare) Faltenbewegung scheint noch stark karolingisch.
Die Hildesheimer Beziehungen zu Essen sind als eng bezeichnet worden[226]. Wäre der Leuchter wirklich aus Bernwards Werkstätten für Essen hergestellt, so hätte man in ihm faktisch den frühesten (erhaltenen) Bronzeguß aus seiner Werkstatt zu sehen (Bloch, Textband, 1. Jahrtausend, S. 547).

Swarzenski[227] stellte die Windfigürchen am Leuchter den Figuren an Kurvatur und Leuchtern in Hildesheim gegenüber. In Essen ist nur eine Figur ganz erhalten, die anderen nur in fragmentarischem Zustand. Wenn man die lebhaft bewegten, gleichsam rippenlosen Körper hervorhebt, dürre Arme und kindhaft gelenkige Beine (Bloch) mit den Hildesheimer Drachenreitern vergleicht (ebenfalls die Gewandsaumschichtung bei Gottvater in der Kurvatur und einer Figur in Essen), dann erscheint die plastische Formung von großer Ähnlichkeit. Deshalb das Essener Werk direkt nach Hildesheim zu weisen, leuchtet nicht ganz ein. Die Feinheit der Ausführung läßt größere Erfahrung in der Technik annehmen, als sie in Hildesheimer Werken zu bemerken ist. Daß Zusammenhänge bestehen, ist gewiß anzunehmen, nur könnte sich eine plastische Anregung für die Künstler in Bernwards Werkstatt aus der Schule herleiten, die für Essen den Leuchter arbeitete.

VII. Hildesheim und Fulda

Schnitzler hat in seiner Abhandlung über das Aachener Antependium in einer Anmerkung auf Zimmermann und H. Swarzenski hingewiesen, die Möglichkeiten von Einflüssen der Fuldaer Kunst auf Hildesheim angedeutet hatten[228]. Noch 1954, in seinen Monuments of Romanesque Art (Tafel 45) stellt Swarzenski den Christus des Baseler Antependiums neben den der Vorführung auf der Bronzetür. Zimmermann, Swarzenski (im Art Bulletin) und Schnitzler beziehen sich zunächst auf die Buchmalerei unter Bernward; Schnitzler lehnt einen stilistischen Zusammenhang der Hildesheimer Handschrift von 1011 mit dem Poussay-Evangeliar ab und rückt erstmals das Fuldaer Sakramentar Bamberg, lit I, in den Hildesheimer Kunstkreis. Der Hinweis auf die Tatsache, daß Erkanbald, ein Blutsverwandter Bernwards, von 996-1011 Abt in Fulda war, legitimiert zunächst diese Beanspruchung für den Hildesheimer Kreis. Zimmermann[229] setzte das Bamberger Sakramentar in jene Abtszeit des Erkanbald. Schnitzler: "unter mancherlei Quellen der 'Bernwardinischen Kunst' sind die Fuldaer also offenbar nicht gering zu achten." Im Katalog "Werdendes Abendland" (S.221) meint er, daß die Fuldaer Buchmalerei vom Ende des 1. Jahrtausends "im Zusammenhang mit der 'Wesergruppe'" zu betrachten sei, "die aus den gleichen spätkarolingischen Quellen schöpft" (gemeint ist besonders die sogenannte "Schule von Corbie").
Goldschmidt nimmt eine Ausstrahlung der Fuldaer Schule auch im 10. Jh. an, "wenngleich nicht in dem Maße wie zu Hrabanus Zeiten" (Go., B.M., I, S.24).
Die Krümme in Hildesheim ist ebenfalls mit dem Fuldaer Abt in Verbindung gebracht worden (Wes., S.17 ff.), "von einer Abtsweihe durch Bernward ist indessen nicht die Rede". War Bernward in Fulda? Entweder bei der (möglichen) Einführung Erkanbalds als Abt oder aus einem anderen Grund? Schon das Skriptorium mit langer Tradition dürfte ihn angezogen haben.

Wenn Bernward stilistische oder motivische Anregungen für seine Arbeiten und Planungen aus Fulda aufgenommen hat, müßte das in den erhaltenen Werken zu beobachten sein. Bisher hat die Forschung sich mit allgemeinen Hinweisen, und nur in Bezug auf die Buchmalerei, begnügt[230]. Verbindungen zur Fuldaer Buchmalerei des 9. Jh. (Boeckler, A.M., S.46) konnten bisher nicht gezogen werden; auch nicht zum 100 Jahre später entstandenen Kodex Wittekindeus in Berlin (Boeckler, A.M., S.47). Bei Fuldaer Handschriften des ausgehenden 10. Jhs. - Sakramentare in Göttingen und Udine, Lektionar in Aschaffenburg, Evangeliar in Berlin (Lat. 359) - stellt Boeckler die stilistische Ableitung aus Frankreich heraus. Ikonographie, Streifenaufteilung der Bilder, Gewandung führt er auf Einflüsse aus Tours oder "Corbie" zurück. Für Corbie spricht ihm besonders die "lebhafte geschmeidige und oft etwas verzogene Bewegung, der Charakter der Gewandung". Doch zeigten die Fuldaer Miniaturen eine ornamentalere Formensprache.

Diese Sakramentare von Göttingen und Udine[231], die sich in der Szenenauswahl motivisch und stilistisch eng zusammenschließen, werden in das ausgehende 10. Jh. datiert. Die "unruhig sich schlängelnde weiche Linienführung", die Goldschmidt (Go., B.M., II, S.25) besonders für den Stil der Sakramentare als charakteristisch empfindet, scheint diese Miniaturen nicht in die Nähe der Türfelder zu bringen. Bei näherer Untersuchung ergeben sich trotzdem Gemeinsamkeiten - sowohl in der Gewandzeichnung als auch in der Ausdrucksbewegung und Komposition.
Die Stoffe im Göttinger Sakramentar sind oft viel weichlicher als in Hildesheim, doch die völlige Durchzeichnung mit Winkelfalten (s. besonders Einzug in Jerusalem, fol 54a) zeigt schon in den Miniaturen das Bestreben einer Gewandauffassung, die auch auf den Türfeldern (1. Feld, Darbringung und Grabszenen) ausgeprägt erscheint. Man kann Figuren wie den linken Engel neben dem Christus in der Mandorla (fol 136a) und Gottvater der 1. Türszene nebeneinanderhalten und die fast identische Formensprache an

Gewand und Körper von den Hüften abwärts beobachten (Wes. 174). Bei Gottvater ist jedoch alles schärfer gefaßt, und wenn man für Türfiguren (besonders des linken Flügels) das Bild von prall gefüllten Schläuchen gebrauchen darf und es für einen Vergleich mit Göttingen verwendet, so kann man sagen: hier ist die Luft bereits im Entweichen, die Oberfläche der "Schläuche" wirkt unregelmäßig und schlaffer, an manchen Stellen entleert[232].

In den von Zimmermann als zweite Gruppe eingeführten Szenen des Sakramentars werden die Figuren "nervöser", d.h. beweglicher, sie vollführen "abrupte" Bewegungen[233]. Entgegengesetzte Wendungen von Oberkörper und Unterkörper - intensiviert durch heftige Kopfdrehungen und übergroß gestikulierende Hände: Johannes fol 15b, Christus fol 65b, Isaak fol 1b. Vergl. das flächige Auseinanderlegen beim gemarterten Stephanus (fol 14b) und bei dem stürzenden Abel der Tür; vergl. seitliche Schulterverschiebungen parallel zum Grund bei dem Mann mit Beil und dem im 2. Bogen der Architektur rechts auf fol 15b, dem dunkelgekleideten Mann im Vordergrund fol 16a mit Türfiguren wie: Simeon, Grabengel, Herodes und Schildträger; den Adam des 1. Türfeldes mit dem Kranken fol 192b. Vergl. in der Körpergewandauffassung den Göttinger Grabengel fol 65a und die Hildesheimer Frauen am Grabe und Joseph mit der Taube; diesen und den links in der Simeongruppe stehenden Mann auf fol 17b - wie sich das Gewand über den Unterkörper legt.

In Göttingen fällt die Weiträumigkeit der Bildkompositionen auf, ein Auseinanderlegen von Figuren und Dinglichem, siehe besonders fol 1b. Außerdem treten Abraham und Melchisedek dort in einer Art auf die untere Rahmenlinie, daß daneben das Stehen an der Tür wie auf schmalstem Grat nur als graduelle Abwandlung in den realen Freiraum vor dem Relief erscheint. In Göttingen überschneiden auch Füße den Bildrahmen (s. Stephanus, fol 14b). Zu beobachten ist ferner, daß in der Handschrift Architekturen, Dingliches und Vegetation auf die untere Rahmenleiste des Bildes stoßen. Vergl. die Grabszene in Göttingen (fol 65b) und auf der

Tür: die Figuren haben ein "eigenes" Gelände gegenüber dem Grabgebäude.
Personen werden mit einem "Utensil" - in gleicher Weise zusammengebracht: vergl. Joseph der Geburt an der Tür und Christus beim Abendmahl in der Handschrift (fol 58b).
Im Udineser Sakramentar ist ein entsprechendes Verhältnis von Architektur und Figuren zum Rahmen gestaltet. Es ergeben sich stärkere Annäherungen zu der Tür: vergl. die kastenartige Krippe fol 11b mit der Liegestätte der Hildesheimer Maria; beide "kippen" über den Bildrand! Die Figurenverteilung in der Laurentius-Marter (fol 55) kann man neben die Hildesheimer Geburtsszene stellen (P.5). Es entsprechen sich: Rost und Marias Liegestätte, die räumliche Einordnung der beiden Marterknechte und der "Salome", der Thron des Herrschers und der Sitz des Josephs. Das Göttinger Sakramentar zeigt in der Geburt (fol 11b) jede Person auf einer von der übrigen Architektur isolierten Unterlage, jene bleibt in einer hinteren Schicht. Vergl. die entsprechende Szene in Hildesheim! Die Glieder der Udineser Figuren kommen wie aus mächtigen Stofftüllen, daneben werden auch Glieder herausmodelliert und straff vom Gewand umspannt, siehe Verkündigungsengel fol 25 V, Petrus fol 28v; vergl. auf seiner Brust die Winkelfalten mit denen der ersten Frau am Grab in Hildesheim; vergl. den einzelnen Mann fol 18v und Joseph mit der Taube in Hildesheim; das zusammengenommene Sitzmotiv des Herrschers fol 73v mit Herodes der Tür, das Motiv des Redegestus mit Göttingen fol 116a.
Die Handschrift Bamberg I sieht Schnitzler stilistisch zusammen mit dem Hildesheimer Evangeliar von 1011[234]. Es ergeben sich, besonders von der Gewandangabe und den Kopftypen her, erstaunliche Übereinstimmungen. Man vergleiche den Christus in der Glorie auf dem Martinsbild (fol 170a) und den Christus im Hildesheimer Evangeliar (T./18); die Ähnlichkeit der Gewanddrapierung geht bis in Einzelheiten, nur die Stellung der Beine ist spiegelbildlich vertauscht (in Hildesheim sind die Kurven nicht so ausholend, der

Mantelsaum ist reicher und schärfer gebildet). Auch der Kopftypus läßt sich überzeugend vergleichen. Ballonhaft abzipfelnde Mantelenden, die sich schwer in die Fläche legen: vergl. Lukas in Hildesheim (T./29) und Abraham fol 13a, der Engel bei den Hirten (fol 25a), Figuren der Himmelfahrt (fol. 81a). Die breiten schwarzen Gewandborten der Hildesheimer Evangelisten finden sich ebenso in Bamberg, desgleichen die geraden Säume über den Füßen, zwischen denen jene spitz und steif etwas einsacken; vergl. Oberschenkelpartien bei Lukas (T./29), Markus (T./25) und bei dem Engel bei den Hirten (fol. 25a), Joseph der Geburt (fol 25a), Abraham fol 13a, die Apostel beim Abendmahl (fol 60a) und der Himmelfahrt (fol 81a). Besonders in den Kopftypen ergeben sich für beide Handschriften Übereinstimmungen bis in Einzelheiten hinein! Vergl. Lukas und Christus (T./23 und 18) und die vordere Figur der linken Gruppe in der Kreuzigung Petri (fol 135a), Joseph der Geburt (fol 25a) und den Engel am Grabe (fol 70a). Der Blick hat in beiden Handschriften oft etwas Unstetes, Schielendes. Ein waagerechter Strich zur Markierung der Nasenwurzel findet sich in gleicher Art sowohl in Hildesheim (s. Markus, T./25) als auch in Bamberg (Engel der Verkündigung, fol 119b; Maria der Geburt fol 25a; Maria der Anbetung, fol 30a). Beim Hildesheimer Markus sind an den Wangen zart aufgetragene "Häkchen" als Andeutung von Backenknochen zu erkennen, ganz deutlich zeigt es der Engel bei den Hirten (fol 25a) im Sakramentar. Verschiedene Apostel des dortigen Pfingstbildes tragen die gleichen Frisuren wie Lukas und Johannes in Hildesheim (T./23 und 33).

Ohne einen Beweis von primärer Abhängigkeit der einen Handschrift von der anderen zu versuchen, ist hier lediglich einem Hinweis nachgegangen worden, der das Hildesheimer Evangeliar von 1011 in ein neues Licht rückt!

Lassen sich auch Verbindungen zur Tür erkennen? Schnitzler (Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1957, S.117) betonte die "Glätte der Behandlung" und "sorgsame Modellierung"in der Bamberger Handschrift. In ihren Miniaturen erscheint der

äußere Kontur wohl nicht so "unsicher" und "ausdruckslos" wie ihn Zimmermann[235] gesehen hat, aber es fehlt eine durchgehend klare Innenkonturierung. Schnitzler, der im ganzen zwei bis drei ausführende Hände unterscheidet, weist die "sorgsame" Modellierung vor allem Hand I zu, damit verbindet er folgende Szenen: Gregorius und Gelasius (fol 12b), das alttestamentliche Vorbild des Opfers (fol 13a), Hirtenverkündigung und Geburt (fol 25a), Anbetung der Könige und die Kanaan-Szene (fol 30a), Darstellung im Tempel (fol 35a) und Grabszenen (fol 70a).

Nun sind es gerade Figuren aus diesen Szenen, die sich in der Gewanddrapierung und vor allem bewegungsmotivisch mit der Tür vergleichen lassen. Im Oberteil des Gewandes lassen sich Abraham (fol 13a) und der strafende Gottvater der Tür nebeneinander stellen; jeweils erhebt sich unter dem aktiveren Arm das abschwingende spitz auszipfelnde Mantelstück (P.10). So kann man auch die Gewandführung am Unterkörper vom Gottvater der Zuführung und dem Engel bei den Hirten in Bamberg (fol 25a) miteinander vergleichen; beide Male ist ein halbkugelförmig betontes Kniestück am Standbein zu sehen. Auf der Tür ist das Umbinden von Stoffbahnen wieder straffer geführt, der Körper markiert sich stärker. Die energischere Kurve des sich abzweigenden Mantelendes beim Engel ist derjenigen des Gottvaters der Zuführung näher. Vergleiche die Mantelführung beim Engel fol 119b und dem Hildesheimer Engel im Erdenleben der Tür.

Man vergleiche an zwei Figuren - wie dem zwischen Aposteln stehenden Engel der Bamberger Himmelfahrt (fol 81a) und dem strafenden Gottvater an der Tür - die Gewanddrapierung vor der Brust und die Art, wie der jeweils linke Arm unter der bogenförmig aus der Bauchschärpe herunterhängenden Stofflasche hervorkommt. Der in die Höhe weisende Arm des Engels ist "zu kurz", Hand und Gelenk erscheinen auffallend klein und gebrechlich wie in Hildesheim. Die sprechende Gebärde, die ohne Schulterangabe vorschießt und das hochschwingende Mantelende!

Der Engel der Grabszene (fol 70a) zeigt im Sitz die "gleichberechtigte" Lagerung beider Beine nebeneinander - siehe Tür: Grabengel, Engel des 1. Feldes, die Frau der letzten Szene, vergl. auch den Mann, der Paulus köpft (fol 135a): die dickliche Bildung seines Oberkörpers, der in Körpermitte sich etwas wulstartig verbreitert (s. auch den Hl. Martin fol 170a) und die Art, wie die Oberschenkel keulenartig gegen die geschwungene Taillenlinie herausmodelliert werden, kommen den Schergen in der Hildesheimer Vorführung sehr nahe! Im Ganzen scheint der Stoff im Sakramentar schwerer zu sein, vor allem in den übrigen Miniaturen, die Hand 2 und 3 zugeschrieben werden, verhüllen sie in großen Bahnen den Körper, der sich kaum darunter abhebt.

Neben diesen allgemeineren Gewandmotiven und dem Körper-Gewandverhältnis scheinen an der Tür in den Bewegungen ähnliche Reaktionen bemerkbar zu sein. Stellt man heftige Stoßbewegungen wie bei Abraham (fol 13a) und bei dem Engel in der Hildesheimer Vertreibung nebeneinander, so läßt sich eine gleiche Art feststellen, wie die Figur jeweils in die Fläche auseinandergelegt wird (P.8). Unterschiede ergeben sich aus dem Tun der Person: mit dem höher gehobenen rechten Arm Abrahams hebt sich auch der abzipfelnde Mantel in schärferer Kurve als beim Engel. Ersterer hat die Füße weiter auseinandergestellt, hebt sich aber wie der Engel mit dem rechten federnd auf die Zehenspitzen. Der Engel ist steiler aufgerichtet.
Vielleicht ist dem Verkündigungsengel bei den Hirten im Sakramentar (fol 25a) die Eva im Sündenfall auf der Tür (P.19) zur Seite zu stellen, insofern, als in Bamberg - allerdings bei ruhigerem Stand und bei Ausschaltung einer besonderen Lebhaftigkeit-sich die Figur von der Hüfte aufwärts bei entgegengesetzter Haltung des Unterkörpers zu Personen umdreht, mit denen eine Kommunikation besteht; in Bamberg wird nur die linke Hand, in Hildesheim der ganze Unterarm herumgenonnen. - Eigentümlich ist auf fol 30b die heftige Abdrehung des Kopfes Christi beim Stand mit geschlossenen Beinen aus der Körperachse heraus.

Von den Zehen des linken Fußes bis zur wie zurückgerissenen rechten Schulter scheint der Körper eine nicht gleich wahrnehmbare Drehung auszuführen, woraus sich der Kopf noch besonders abrupt und gewaltsam zu Johannes hin abhebt. Zeigt nicht Eva beim Sündenfall in Hildesheim, obwohl viel lebhafter und im tänzelnden Schritt (aber auf der Stelle!), die gleiche Auffassung im Bewegungsausdruck? Bei ihr scheint die Drehung natürlicher und logischer, weil sie nach zwei Richtungen in Beziehung gesetzt wird; in der Miniatur sieht man den Sinn der angestrengten Haltung Christi nicht ganz ein.

Schon Goldschmidt beobachtete[236)] das Auseinanderstreben der Beine auf den Türfeldern, als ob sie an zwei verschiedenen Stellen des Körpers ansetzten. Beim Verkündigungsengel der Handschrift (fol 119a) fällt ebenfalls auf, daß sein vorgesetztes Bein vom Körper wegzustreben und ganz selbständig in der Luft zu stehen scheint (ähnlich beim Abraham, wenn auch nicht so extrem)[237)]. Die hervorstechende Eigenschaft vieler Hildesheimer Figuren, den Unterkörper fast voll in die Fläche zu legen, so daß die Beine parallel zu stehen kommen, findet sich ebenfalls im Sakramentar[237a)]. Man bemerke beim Bamberger Engel der Verkündigung an Zacharias (fol 131b), wie der Oberkörper eng zusammengenommen ist; die "abseitige" Schulter bleibt durch den sehr hochgenommenen Arm gegen Zacharias unklar, jedoch ist deutlich zu erkennen, wie von den Hüften abwärts die Glieder parallel in die Fläche rücken; damit steht diese gemalte Figur insgesamt in einer engen Analogie zum Hildesheimer Gottvater der Zuführung; bei ihm scheint die rückwärtige Schulter "unnatürlich" hochgenommen (P.14). Vergleiche den Mann hinter dem Taufassistenten (fol 126a) mit Adam des 1. Türfeldes - wie der Ellenbogen in die Fläche gewinkelt ist (P.16).

Wenn man - unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses von Figur und Architektur - Bamberg hier rückblickend den Sakramentaren von Göttingen und Udine anschließt, so ist zu bemerken, daß die spätere Handschrift am wenigsten mit Architektur durchsetzt ist. So ist die Geburtsszene (Abb.

Kat. 1.Jt., 440a) von keinen Gebäudekomplexen hinterlegt, die viermal gewölbte Schollenformation sieht eher einer Höhle ähnlich. In der großen freien Fläche stehen relativ isoliert voneinander: der Bettkasten Marias, des Kindes Krippe und der Sitz des Joseph mit Fußschemel. Das, was in Udine die nahe Verwandtschaft zum Hildesheimer Raumempfinden ausmacht, dieses schwankende Hinausreichen über den Rahmen neben der unklaren Architektur, erscheint in Bamberg gerade umgekehrt: der Bettkasten der Maria, der, in seinen Ausmaßen zu Ende gezeichnet, den Bildrand weit überschneiden und dadurch noch mehr "kippen" würde, ist wie hinter den unteren Rahmen eingesackt, auch die Säule überschneidet ihn. In der Anbetungsszene zeigt Udine (fol 18v) als einzige von den Fuldaer Handschriften eine Bogenarchitektur - aus zwei kleineren Stellungen für die Könige und einem größeren Bogen, der sich weit über die Gruppe der heiligen Familie schwingt - und kommt damit der gleichen Hildesheimer Szene am nächsten. Bamberg zeigt die Szene (fol 30a) unter spitzgiebligem hochragenden Abschlußrahmen; Göttingen (fol 11b) zeigt ebenfalls keine Architektur, die Szene ist unmittelbar zwischen die glatten Bildrahmen und die sie von der nachbarlichen Szene trennende Säule gesetzt. Doch sind die Könige eher hintereinander ankommend gedacht - der letzte wird noch überschnitten von der Rahmenleiste - und "staffeln" sich auf vom ersten zum letzten König ansteigenden Standarten. In Bamberg dagegen läßt die pyramidal zusammengefaßte Gruppe den Vorgang nicht so beweglich auseinandergelegt erscheinen, wie ihn gerade Hildesheim zeigt. Bamberg teilt in den meisten Szenen zwar den Figuren geräumige Flächen zu, doch nicht, um die Personen in differenzierte Ausdrucksgesten auseinanderzulegen. Die Könige, Hirten, Frauen am Grabe werden als enge Gruppen zusammengefaßt und kaum durch verschiedene Reaktionen voneinander gelöst; etwas abweichend von dieser Grundhaltung erscheinen die erregt sich gebärdenden Apostel der Himmelfahrt und etwa die Frauen vor dem auferstandenen Christus. Ähnlich ver-

halten sich Göttingen und Udine, obwohl man in den drei Frauen am Grabe einem etwas abgewandelten Eindruck begegnet (drei verschiedene Armhaltungen). Dagegen sind sich auf der Tür ausgeprägtere individuelle Bezüge zum Geschehen dargestellt, die hierin weit über die Miniaturen hinausgehen. Daß die Türfiguren nur bewegt werden auf das intensivste Hin-zu-etwas und darin ihren ganz besonderen Ausdruck gewinnen, soll an den Marien der Anbetung noch einmal deutlich gemacht werden. In den drei hier behandelten Fuldaer Sakramentaren halten die Marien das Kind so, daß es aus seiner Dreiviertelwendung die Könige nie recht wahrnehmen kann. Seine "natürliche" Blickrichtung ginge an ihnen vorbei. Maria sitzt jeweils mit frontal parallel gesetzten Füßen auf ihrem Thron, und auch vom Oberkörper aus findet kein Hinwenden zu den Ankommenden statt. Mehr oder weniger ist diesen nur der Kopf zugeneigt, am wenigsten in Udine. Dagegen scheint die sehr aufrecht sitzende Maria in Göttingen (fol 19b),im Kopf am meisten dem Profil zustrebend,die Augen auf die Könige zu richten. Auch ihr nach rechts ausfahrendes Knie unterstützt dies. Die Finger der zur Begrüßung erhobenen Hand weisen übergroß aus dem Thronbereich hinaus. In Bamberg scheint Maria am lebhaftesten bewegt, die Konturen (fol 30a) der Gewandung stehen unruhig gegeneinander, und der Oberkörper neigt sich etwas den Königen zu. Doch ihr Blick hat etwas Schielendes, er ist gewaltsam in die äußersten Grenzen der "Handhabung" gebracht. Gemeinsam ist diesen Marien in den Handschriften, daß sie keineswegs die eindeutige, in den Szenenraum hineinfahrende Intensität einer den Königen ganz und gar entgegensehenden und sie erwartenden Mutter Gottes erreichen - wie diese auf der Tür empfunden wird.

Fuldaer Elfenbeine

1935 hat Weitzmann in der Festschrift für Goldschmidt den Versuch unternommen, einen Teil der von Goldschmidt als "Ausläufer der Liuthardgruppe" bezeichneten Elfenbeine Fulda als Entstehungsort zuzuweisen. Schnitzler hält, wie schon bemerkt, Wesenbergs Vergleich eines Fuldaer Elfenbeins mit der Hildesheimer Krümme für die "beste Stilparallele"[238]. Dieser meint: "Ein Teil der komplexen stilistischen Elemente, die sich in den Plastiken der Krümme vereinigen, kann freilich auf den Einfluß Fuldaer Elfenbeine zurückgehen und in der Hildesheimer Werkstätte wirksam gewesen sein, ohne daß es mit der Person Erkanbalds in Zusammenhang zu stehen braucht."
Hat die Hildesheimer Werkstätte Fuldaer Anregungen von Seiten der Elfenbeine allgemein, d.h. auch für die Tür übernommen? Wesenberg (S.101) betont einmal, daß der Christus des letzten Türfeldes "in seiner Bewegtheit - nicht im Gewandstil -" eine Verwandtschaft zu Figuren der Liuthardgruppe zeigt, und nennt als Beispiel den Mindener Buchdeckel (Go. I, 65), der die Himmelfahrt Christi darstellt. An anderer Stelle hebt Wesenberg (S.27) die gleiche weichplastische Modellierung des Elfenbeins und der Leuchterfiguren hervor; Goldschmidt wies auf die ungewöhnlich freie Komposition, die malerische Behandlung des Reliefs, die weichplastische Formulierung der Gewänder und die starke Beweglichkeit der Figuren.
Weitzmann hat das Mindener Relief seiner Fuldaer Gruppe zugeschrieben. Neben den allgemeinen Parallelen, die Elfenbein und Türfiguren zeigen, lassen sich auch Verwandtschaften im Körper-Gewandverhältnis anschließen. Z.B. von den beiden schwebenden Engeln scheint der linke in Gewanddrapierung und Armhaltung einmal Gottvater der Zuführung (P.14) verwandt zu sein, zum anderen in der Art, wie die Falten des abflatternden Mantels gegen die Körperrundung anlaufen, den Kain-Figuren der Tür (P.4,2). Der ganz links sich nach vorn beugende und das Gesicht verhüllende

Apostel hat seinen Mantel prall um die Schultern gezogen, und Falten werden straff zu der den Stoff zusammenhaltenden Hand geführt; man kann sich an den verhüllten Kain der Tür erinnert fühlen. Es kommt noch hinzu, daß der rechte Engel des Elfenbeins ähnlich in die Fläche gebreitet ist wie etwa der auferstandene Christus oder der Engel der Vertreibung auf der Tür, mit dem noch die heftige Kopfbewegung gemeinsam ist und das Aufnehmen der Bewegung durch ein aufschwingendes Gewandteil (P.17,8).
Auf den vier Berliner Elfenbeintafeln (Go. I, 52-55) findet sich Ikonographisches und Motivisches, das auch die Tür bringt: Salome in Halbfigur bei der Geburt; die Form der Krippen ist ähnlich; die Pfeiler unter dem Giebeldach in der Verkündigung auf dem Elfenbein und beim Tempel der Darbringung auf der Tür sind nach "innen" verschoben. Die Verkündigungsmaria des Elfenbeins ist in ihrer zusammengenommenen Gestalt, bei der sich die rechte Körperseite auffallend vom Grund ablöst, mit dem Joseph der Hildesheimer Darbringung zu vergleichen (P.9).
Weitzmann betonte anhand dieser Elfenbeingruppe, daß plastische Werte besonders hervorgehoben sind. Hoch und weich im Relief wurde das nackte Kind der Kindermordszene modelliert!
Die Apostelkästen in Quedlinburg und Berlin/München (Go.I, 58-62), die die Figuren in wuchtiger Massigkeit darstellen, zeigen ganz allgemein in der Vorrundung eine Verwandtschaft z.B. mit dem auferstandenen Christus in Hildesheim.

Ein Rundbild mit Kreuzigung in à jour-Arbeit (Go. I, 56; er weist es zu den Ausläufern der Liuthardgruppe) stammt aus St. Peter in Goslar. Auffallend sind hier die stoßhaft und stark sich vorwölbenden Leiber der Schächer. Wenn sie Reliefgrund hinter sich hätten, könnte man sie sich teilweise abgelöst von diesem vorstellen.
Es ließen sich auf den mit Fulda in Verbindung gebrachten Elfenbeinen nur allgemeinere Parallelen zu den Türfeldern aufweisen; ein Abhängigkeitsverhältnis kann man daraus nicht folgern, wie in gewissem Maße doch von den Miniaturen.

Diese - ob direkt oder im Zusammenhang mit gemeinsamen Vorlagen - scheinen in einem engeren Verhältnis zur Stilistik der Bronzefelder zu stehen.

Hildesheim und die Pala d'Oro

Wesenberg (S.109) hat versucht, das Verhältnis der Türplastik zur Aachener Tafel zu klären. Er geht dabei von dem Bildschema der abgekürzten Kreuzigungsdarstellung aus (gemeint ohne Johannes und Maria) und kann die Einzelbewegungen, besonders des Stephaton, auf beiden Werken einander nahebringen. Stilistische Beziehungen gibt er "in gewissem Umfange von den Türen zur Pala d'Oro" zu. "Wenn auch kein direkter Zusammenhang" der plastischen Gestaltung bestehe, so ergäben sich neben "gewissen trachtlichen Eigenheiten" auch "rein zeichnerische und motivische Übereinstimmungen".
Allgemein ist die glatte Behandlung einzelner Körperpartien, d.h. das Durchdrücken der Körperschwellung durch das Gewand in Hildesheim und Aachen sehr ähnlich. Aber z.B. den Kopf des auferstandenen Christus (P.48) mit dem der Aachener Abendmahlsszene (Wes.73) oder dem des Judas daselbst zu vergleichen, erscheint besonders vom Physiognomischen her berechtigt; die Augenbildung auf der Tafel ist jedoch anders (was auch Wesenberg betont), und die Bartangabe kontinuierlicher mit den Gesichtsteilen verbunden. Auf den ersten Blick erscheint eine Gegenüberstellung der Köpfe des Johannes im Abendmahl und der Hildesheimer Verkündigungsmaria frappant in der Ähnlichkeit der Gesichtsbildung. Aber beim Johannes scheint doch eine (um weniges?) kantigere Auffassung vorzuliegen: die steile Nase schließt das Profil gerade ab, und die Lichtführung der bei Wesenberg gezeigten Abbildung macht deutlich, daß auch die Wangenfläche an der Grenze des äußeren Augenwinkels scharf in die Schläfen abfällt, tiefe Schatten liegen darüber. Bei Maria ist alles runder und die pralle Schwellkraft der einzelnen Gesichtsteile wölbt sich im Sinne der Eiform

des Kopfes; das Kinn ist fülliger und mächtiger. Judas' Gesicht erscheint geradezu ausgemergelt.
Die Mundpartie in Aachen ist wieder den Bildungen einzelner Türfiguren nahe. Doch stößt bei diesen (siehe die Personen der Verkündigung) auch der Oberkiefer prall gegen die begrenzenden Flächen. Hildesheimer Christusfiguren (Kreuzigung und letztes Feld) allerdings zeigen diese Stelle flacher modelliert, doch auch fest eingespannt zwischen Oberlippe und Nasenflügeln (P.49,48). Wie bei ihnen die gebogene Nase der Form des Schädels folgt, das zeigt auch Judas in Aachen. Typenmäßig sind er und die Christusgestalten im Abendmahl und in der Fußwaschung (Wes.78) den Hildesheimern sehr verwandt. Der bei Wesenberg einleuchtendste Vergleich ist der zwischen dem letztgenannten Christus und dem Hildesheimer Vertreibungsengel: der abgetreppte Mantelsaum und besonders der röhrenförmig um den Oberschenkel gelegte Mantelteil lassen sich vergleichen (P.8). Ein Vergleich des Hildesheimer Gottvaters der Zuführung (P.14) mit dem Christus der Fußwaschung in Aachen macht wieder Unterschiede deutlich: Gottvater ist in seiner Bewegung viel organischer durchgeschwungen. Der Stoff folgt mehr der plastischen Ausdehnung der Glieder, während er in Aachen am Schenkel schildartig gebogen und steif zu stehen scheint; der Ärmel ist gleichsam noch eigens mit Luft aufgeblasen.
Der Aachener Judas läßt sich einmal im abschwingenden, den Oberschenkel hinterlegenden Mantelteil mit dem Hildesheimer Engel des Erdenlebens (P.6) vergleichen, zum anderen aber zeigt die Neigung, den Körper und die Gliedmaßen flächig auszubreiten, eine Ähnlichkeit mit dem Hildesheimer Vertreibungsengel (P.8). Der linke Arm des Petrus bei der Gefangennahme (Wes.80) ist ganz verwandt in die Fläche geschoben wie beim Kain des 8. Feldes (P.28). Eine erhobene Hand vor dem Oberkörper mit weit herunterhängendem Ärmelende zeigen in verwandter Art die Verkündigungsmaria in Hildesheim (P.3) und der Apostel ganz links beim Einzug in Jerusalem auf der Tafel[239]. Dort auch werden bei den vordersten Männern die Schultern kugelförmig eingezeichnet[240].

Die "prall-röhrenförmige Bildung der Gliedmaßen", gegen die sich an den Außenseiten Stoffdrapierungen anschließen und dadurch Wölbung betonen (Schnitzler)[241], ist den Türfiguren eng an die Seite zu stellen. Es sind Beziehungen zwischen der Türplastik und der Aachener Tafel anzunehmen - "eher durch gemeinsame Quellen veranlaßt als direkt" (Wes. S.112).
Wesenberg versucht, verwandtschaftliche Einzelheiten auch bei den Evangelisten des Hildesheimer Evangeliars von 1011 und der Aachener Tafel herauszuarbeiten (S.112 f.). Oben (S. 113 ff) wurde jedoch angedeutet, daß die Beziehungen zu einer Fuldaer Handschrift aus Bernwards Zeit, Bamberg I, so stark sind, daß dort die direkteren Verbindungen zu suchen sein werden.
Die Einordnung der Tafel durch Schnitzler in die Fuldaer Schule (allerdings ins zweite Viertel des 11. Jhs.) würde, wenn sie von der Forschung beibehalten wird, das Bild der Verbindungen Hildesheims und Fuldas nur vervollständigen.- Buddensieg veröffentlichte 1960[242] einen Steinkopf, den er nach Fulda lokalisieren konnte (er datierte ihn "um 1030"). Diese Entstehung in ottonischer Zeit wird neben anderen Überlegungen durch einen Vergleich mit Köpfen von Türfiguren unterbaut. Von der Schädelform bis zu ganz ähnlichen Verspannungsflächen innerhalb des Gesichtes lassen sich Gemeinsamkeiten festhalten. Doch werden von Buddensieg die Hildesheimer Köpfe als "schwellender, praller" vom Steinköpfchen abgehoben. Hildesheim: "Die Rundungen des Gesichtes drängen voll und schwer gegen seine lineare Begrenzung" (Buddensieg). Indem Bearbeitungen von Plastik aus (wohl) späterer Zeit herangezogen wurden, sollte auch von dieser Seite her der Hinweis auf Fulda nicht fehlen.
Es ist erstaunlich, daß Einzelvergleiche hier eine so verwandte physiognomische Formgebung spüren lassen, ohne daß man entscheiden könnte, ob diese, verbunden mit einer sehr ähnlichen plastischen Konzeption, in Hildesheim tatsächlich auf eine in der Fuldaer Schule herausgebildete Modellierungsart zurückgreift[243].

VIII. Deutlichkeit des Ausdrucks

"Überhaupt ist die Deutlichkeit der Aussprache aller Handlungen eine Haupteigenschaft der Türreliefs" (Goldschmidt, S.24).- Sieht man sich um in der Buchmalerei des 10. Jhs. und um 1000, so ist zu bemerken, daß sich die Figur innerhalb eines Szenenzusammenhangs in richtungsbezogener Gestik und Bewegung verhält. Jantzen nannte sie im Zusammenhang mit dem Envageliar Ottos III. in München "Gebärdenfigur". Wölfflin in seiner Bearbeitung der Bamberger Apokalypse sprach von "Silhouettenfigur"[244], da alles Figürliche geneigt sei, sich in der Fläche auszubreiten. Nun wird sich "die Gebärde" um so stärker vom Grund abheben, je mehr sie ihre Bewegung über diesen breitet. Besonders die Sprache der Hände wurde bis zu überdimensionalen Formen entwickelt. Hinzu tritt die Blickrichtung, bzw. Kopfwendung, die erkennen läßt, woraufhin die Figur verstanden sein will. Der Blick: das oft wiederholte Schräghalten der Köpfe zeuge von einer bestimmten Einstellung des Zeichners, es sei ebensowenig real zu deuten, wie das Verschieben der Pupille nach dem Winkel, das kein Augenrollen darstelle - meinte Wölfflin (Bamberger Apokalypse, S.7). Er hatte besonders die Köpfe der Bamberger Apokalypse im Sinn, aber seine grundsätzlichen Feststellungen lassen sich auch auf andere "ottonische" Miniaturen übertragen. "Winkelblick" bedeute "allgemein nur das Blicken überhaupt: es ist die Form, die sich als die stärkst wirkende herausgestellt und durchgesetzt hatte".
Sieht man die großen "ottonischen" Handschriften - u.a. Egbert-Kodex, Reichenauer-, Kölner- und Regensburger Schule - durch, so ist allgemein festzustellen, daß oft der Blick etwas von "Um-die-Ecke-schielen", vor allem bei gerader und ruhiger Kopfhaltung, bekommt. Es kann hier nicht in Einzelvergleichen das jeweilige Verhältnis einer Handbewegung zur Bewegungs- oder Blickrichtung verfolgt werden. Seltener geschieht ein "wirkliches" An- oder Hinsehen. Jedoch im Perikopenbuch Heinrich II. und im Otto-

Evangeliar in München treten Figuren auf, die sich durch intensives Hinschauen und eine bedeutsam gestikulierende Hand auf das Geschehen oder andere Personen beziehen. Vereinzelter findet sich derart eindeutige Aktion auch in den Handschriften der anderen Schulen, alle versuchen, sich der auffälligeren Wendungen von Köpfen und "sprechenden" Händen zu bedienen.
In den Fuldaer Handschriften ist eine größere Variation jener Möglichkeiten zu beobachten. Die Figuren bewegen sich in etwa folgender Weise, um eine "Richtungsbezogenheit" zu gewinnen (Göttingen):

1. Durch die nur angedeuteten "abseitigen" Augen, so daß nicht der Eindruck krampfhaften Schielens oder sich Anstrengens entsteht,
2. durch weiten räumlichen Abstand der Figuren untereinander,
3. durch Kopfdrehung, verbunden mit heftiger Körperwendung,
4. durch besondere räumliche Anordnung der Figuren.

Bamberg I gibt im Gesamteindruck keine stark ausgeprägte Blickrichtung. Aber auch hier erreicht man einen aussagekräftigen "Bewegungsstoß" durch die vier für Göttingen angeführten Möglichkeiten. Die "Wesergruppe", ganz besonders die Kasseler Zeichnungen kommen durch die sehr lebhaften Reaktionen im Blick und in äußerst reger Körperbeweglichkeit den Hildesheimer Türfeldern ungemein nah.

Wenn vor den Bronzefeldern von "Naivität" des Ausdrucks und von "volkstümlicher" Drastik gesprochen wird, so muß doch darin die Beobachtung einbegriffen sein, daß hier durch das freie Vorstoßen der Köpfe ein Schielen oder der nicht vollends überzeugende "Winkelblick" vermieden werden; er wäre im Bronzeguß auch nicht so deutlich erkennbar zu machen. Die Kopfhaltung bzw. der Blick, gehen mit dem Tun der Personen zusammen und überzeugen darum ganz.

IX. Türbestimmung

Die Frage, ob die Türflügel ursprünglich für St. Michael oder für den Dom bestimmt waren, an dessen Westseite sie seit etwa dem zweiten Viertel des 11. Jhs. hängen, ist im letzten Jahrzehnt lebhafter denn je in gegensätzlichen Thesen erörtert worden[245]. Wesenberg (S.172) stellte aus den einzigen (auf die Tür zu beziehenden) zwei Schriftquellen eine Reihe von Fakten zusammen. Aus ihnen folgert er zwei Türeingänge an der Südwand von St. Michael und trennt die Türflügel in ihrer Anbringung dort.
Es kann hier aus Gründen einer ermangelnden Übersicht über die baugeschichtliche Situation von St. Michael und Dom in Hildesheim auf dieses Problem nicht erschöpfend eingegangen werden. Die Umstände, die Godehard, Bernwards Nachfolger, zu einer Übernahme der Tür an den Dom bewegt haben könnten, müssen aber immer konstruiert und manchmal gewollt erscheinen. Es ließe sich folgende Gegenüberstellung der Gründe zur Ortsbestimmung der Türen vornehmen:

Für St. Michael:
1. "templum angelicum" verstanden als St. Michael,
2. die Weihe der Krypta 1015,
3. der Brand in St. Michael von 1034,
4. das Kloster als bevorzugte Lieblingsstiftung Bernwards[245a],
5. auffälliges Schweigen Wolfhers über den Ort der Anbringung zur Deckung einer im Grunde illegalen Übernahme durch Godehard[245b].

Für den Dom:
1. 1015 als Jubiläumsjahr der Diözese und Marienjahr, der Dom war der Maria geweiht![245c]
2. "templum angelicum" - als Westwerk des Domes verstanden[245d],
3. Betonung Wolfhers, daß Godehard Bernwards Stiftungen an St. Michael nicht antastete[245e],

4. da die Säule der Tradition nach mit dem Kreuzaltar in St. Michael in Verbindung gebracht wird[246], könnte das andere bronzene Großwerk eher der Bischofskirche (die wichtigste in einer Diözese) gestiftet sein,
5. das Widmungsbild im Kostbaren Evangeliar gibt Maria wohl als Hauptpatronin der Kirche wieder, die hinter dem Stifter angedeutet erscheint. Der Dom war Maria geweiht, in der Miniatur nehmen Türflügel auf sie Bezug! In St. Michael befand sich der Marienaltar in der Krypta[247].

Gegen eine Trennung der Türflügel sprechen folgende Überlegungen:

1. Die frühen auf uns gekommenen großen Kirchentüren (Aachen, Mainz, Rom, Mailand) sind zweiflüglig.
2. Der einzelne Flügel ist auffallend schmal; z.B. für Prozessionen ergäbe sich eine zu enge Öffnung.
3. Wenn Bernward der Entwerfer des inhaltlichen Programms ist, oder dieses unter seiner starken persönlichen Anteilnahme entworfen wurde, dann ist nicht einzusehen, warum ein von antithetischen Bezügen so reich durchdachtes System der Szenenwahl wieder auseinandergerissen werden sollte. Die Lesung der Felder im Sinne eines "U", von oben nach unten und wieder nach oben in durchgehender Bogenform, würde ihre Berechtigung verlieren. Sie bezieht beide Flügel ein. Mag in Deutungen mancher Forscher die Bezugnahme gegenüberliegender Felder überspitzt oder gesucht erscheinen; daß die Auswahl alt- und neutestamentlicher Szenen nur in einem unmittelbaren Nebeneinander Sinn hat, das erscheint doch fraglos. Die Einzelszene ordnet sich einem heilsgeschichtlichen Zusammenhang unter. Wenn man einen Flügel vom anderen trennt, ist gerade das zusammenhaltende Ganze, die Anschaubarkeit des Erlösungsgedankens zerrissen.

Maria im Widmungsbild des Kostbaren Evangeliars wird in den Inschriften immer wieder als "Tür" und als "Pforte" bezeichnet. Sie "erscheint hier in ihrer Stellung als Mittlerin zwischen den Christen und dem Himmel, zwischen den Gläubigen im Kirchenschiff und der im Kult geöffneten anderen Welt, die hinter den Schranken anfängt und Gott selber zum Inhalt hat."[248]
Die Tür als "concordia veteris et novi testamenti", den "Kern der heilsgeschichtlichen Vorstellung des Mittelalters" (Jantzen) enthaltend, ist zur Verkündung von Schuld und Gnade vor der Kirche angebracht, vor deren Betreten den Gläubigen überblickbar in der bildlich gegenwärtig gemachten Gewißheit um Erlösung. Erst sie öffnet den Zugang zum christlichen Kult! Die Verbildlichung des heilsgeschichtlichen Geschehens bezieht sich in ihrer Gestaltung - durch das Ablösen der Figuren vom Grund - in den realen Raum der Gläubigen hinein, in ihr zur-Kirche-Christi-Kommen. Die Tür erscheint - und nur in beiden Flügeln vereint - als Eingang, als das Möglichmachen des Betretens der Kirche.

Anmerkungen

1) Aus den Literaturangaben bei Lüntzel, S. 5

2) Kratz, S. 46, Anm. 27, stellte die Literatur bis 1832 zusammen. Ergänzend dazu die Literaturangaben bei S. Beissel, S. VI ff. - 1923 veröffentlichte F. Adelung "Die Korssunschen Türen in der Kathedralkirche zur hl. Sofia in Nowgorod"; in den Beilagen (II) gibt er eine kurze "Übersicht der im Mittelalter verfertigten bronzenen Türen", nach Ländern geordnet; innerhalb der deutschen Beispiele (Mainz, Augsburg, Petershausen, Aachen) nennt er die Hildesheimer an erster Stelle: "... mit vielen sauberen Figuren aus der Geschichte des alten Testaments. Aus dem 10. Jahrhunderte, ein Werk des als Künstler und Baumeister berühmten hl. Bernward, Bischof von Hildesheim".

3) Kratz, S. 47. - Kratz (S.46 ff., Anm.27) erwähnt, daß 1714 eine in Kupfer gestochene Abbildung der Türflügel durch den hildesheimischen Goldarbeiter J.L. Brandes die Ungeschicklichkeit des Graveurs im Figurenzeichnen augenfällig bekunde. Auch die von Lombeck-Gundenau lithographierte Abbildung der Türen nach einer Originalzeichnung sei von keiner kunstgeübten Hand entworfen.

Dr. F.H. Müller, "Beiträge zur teutschen Kunst und Geschichtskunde. Mit vorzüglicher Berücksichtigung des Mittelalters", Leipzig-Darmstadt, 1837, 2. Aufl., übernimmt jene lithographierten Blätter, da der Freiherr von Gundenau sie einst nur für Freunde anfertigen ließ; sie waren bis dahin nicht in den Buchhandel gekommen (Müller, S.44).- 1831 hatte Dr. Augusti in "Die gottesdienstlichen Sachen der alten Christen archäologisch dargestellt" den Bilderkreis der Türfelder im theologischen Sinne, - die Idee vom ersten und zweiten Adam -, als "wahre Lehrtafel gleich am Eingang in das Heiligtum" ausführlich erklärt.
Müller übernahm diese Auslegungen, weil "sie nicht zu der in jeder Hinsicht verdienten allgemeinen Kenntnis gelangt" seien: "Ich glaube daher im Sinne eines jeden Kunstfreundes zu handeln, wenn ich hier diese interessante und höchst belehrende Erklärung nochmals abdrucken lasse" (S.44). - Kratz (S.48) nun meint, Augusti's Erklärung sei zwar interessant und belehrend, aber unrichtig und ungenau ausgefallen. Auch sei die Müllersche Abbildung (der Türen) "sehr nett gezeichnet, allein man bemerkt auf selbiger viele Verzeichnungen." - Unter die Kratzschen Abbildung (II.Teil, Taf.6) ist "D^{r}.K." und "H.Lüders lith." gesetzt. Die übrigen Kunstschätze im Hildesheimer Dom, die Kratz veröffentlichte, hat Lüders gezeichnet und lithographiert. Man kann folgern, daß Kratz aus eigener Anschauung die Felder der Tür, die er seitenverkehrt abbildet, abgezeichnet hat. Auch ihm unterlaufen einige Verzeichnungen

in den Proportionen und vor allem in der Gestik der Figuren, z.B. sieht sich Eva in der Vertreibung nicht um, der verurteilte Adam weist nicht auf Eva weiter, Christus des 16. Feldes wendet sich nicht der vor ihm knieend-liegenden Gestalt zu u.a.
Im Ganzen ist seine Zeichnung jedoch feiner und sorgfältiger, im Detail exakter (s. Geländeangaben) als die bei Müller, der z.B. auf der Geburtsszene einen 2. stehenden Joseph, bärtig, anstelle der weiblichen Gestalt hinter dem Lager Mariae übernimmt.
Kratz verweist nicht auf J.D. Fiorillo, der 1815 im 1.Bd. seiner "Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Niederlanden" - nach Würdigung der künstlerischen Verdienste Bernwards in Hildesheim (er zitiert aus Thangmars Lebensbeschreibung des Bischofs) - S.81 an 3. Stelle (nach Bronzesäule und Kelch im Domschatz) die Türflügel für erwähnenswert hält: "... mit vielen sauberen Reliefs geschmückt." Ob er die Türen persönlich sah, geht aus seinen Bemerkungen nicht hervor. Dagegen findet er die Säule, auch ein Werk Bernwards, "prächtig": "Die Figuren sind sehr sauber vollendet, und es ist zu verwundern, wie man eine so große Säule in jenem Jahrhundert hat gießen können."

4) Kratz, S. 49

5) ebd.

6) Kratz, S. 49, zur Eva: "Sie liegt in völlig ausgebildeter Gestalt noch an der Erde und schauet, belebt durch des Schöpfers Odem, mit starrem Blick zu ihm auf ..."; "Adam steht lauschend und staunend hinter einem Feigenbaume und erblickt der Schöpfung Meisterwerk."
Lüntzel, S. 61, sieht Eva liegend, und Adam stehend.

7) Lüntzel, S. 60 ff.

8) Lüntzel, S. 60, Anm. 2 zur Deutung der Inschrift;
S. 5 dass. Literaturzusammenstellung zu Bernward.

9) Lüntzel, S. 76, drei Urkunden in Bezug auf das Michaelskloster im lateinischen Text. Außerdem werden Nachrichten und Fakten über Bernward nach seinem Tode bis zur Ausbesserung seines Grabes 1838 zusammengestellt.

10) W. Kaegi: Jacob Burckhardt, eine Biographie, Bd. 2, Basel 1950, S. 99 ff.

11) An Heinrich Schreiber, Berlin, 11. Aug. 1840.
An seine Schwester Luise, 15. Aug. 1840 (Berlin) -
Ausgabe der Briefe J. Burckhardts, Insel-Verlag, 1950, von M.Burckhardt

12) Zwei Skizzenblätter abgebildet bei Beseler-Roggenkamp, Abb. 106 u. 107; s. auch dass. S. 18, Anm. 5: "Mit Fug kann Burckhardt als der wissenschaftliche Entdecker der Michaelskirche gelten."

13) Kaegi, s.o. Anm. 10

14) Besonders das Taufbecken im Dom aus dem 13. Jh. beeindruckte Burckhardt. Es zeichnete sich für ihn als im "germanischen Stil" gearbeitet aus, darin von "hoher Freiheit", der Faltenwurf gebe sich fast "antikisierend" (s. Abb. 107 bei Beseler-Roggenkamp).

15) F. Kugler: Handbuch für Kunstgeschichte, I, 1842 (Vorwort 1847), S. 487

16) Kugler: Handbuch für Kunstgeschichte, I, 1848 (Vorwort 1947), S. 504

17) dass. S.505, wird von den ersten bedeutenden Werken der Epoche gesprochen: von den Metallarbeiten, Pracht- und Schmuckgeräten; diese seien in ähnlichem Aufwand gegeben, "wie dies in den letzten Zeiten der altchristlichen Kunst der Fall gewesen war."

18) Kugler: Handbuch für Kunstgeschichte, I, 4.Aufl., 1861, S. 396 ff.

19) Das Herausstoßen der Figuren wird hier unter dem Aspekt der höchstmöglichen Anschauung gesehen, mehr vom Zweck her als aus künstlerischen Erwägungen.
Burckhardt hatte dagegen wohl ein "freies" Sich-Regen gemeint, unabhängig zunächst von formaler Wirkung.

20) F.Kugler und J.Burckhardt heben in der Geschichte der Malerei (2. Aufl. 1847) I.Bd., S. 129 ff., das sich bedeutend entfaltende Kunstleben um 1000 in Norddeutschland hervor. Neben Meinwerk von Paderborn wird Bernward als "eine der wichtigsten Persönlichkeiten der mittelalterlichen Kunstgeschichte" bezeichnet, sein Verhältnis zur Malerei jedoch als "Nachahmung des schon Vorhandenen ...". Byzantinischer Einfluß wird abgeleitet aus Bernwards Stellung als Erzieher Ottos III. unter Theophanu (s. S.135-136).

21) Zeitschrift für bildende Kunst, Bd.III, 1848, S. 226 f. Der Verfasser J.L. konnte nicht identifiziert werden.

22) Gemeint ist wohl die Stelle der Vita Bernwardi, c.5-6, MG SS IV, 760 - zit. bei Wesenberg, S.11-12 und Anm.16. Übersetzung der Vita von Hüffer, Berlin 1858, S.10-11

23) Zeitschrift für bildende Kunst, 1867, S.304. Springer bespricht Mithoffs Buch "Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens", Hannover 1866. Mithoff vertrat die These, bis zu Beginn des 13. Jhs. habe die Tätigkeit in Mönchshänden gelegen. Springer versuchte zu beweisen, daß es auch im frühen Mittelalter Laienkünstler gab.

24) Dohme: Künstlerbiographien, Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande, I, 1877, S. 33 ff. Das Bernward-Kapitel ist von A. Schultz.

25) H. Cuno, S.2, verweist auf die besondere Stellung der Tür im Zusammenhang mit einem Westparadies.

26) W. Bode: Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1886, S. 22 ff.

27) Geschichte der christlichen Kunst, 2.Bd., S.210

28) C. Schnaase: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, 1871, 2.Bd., S. 664, Anm. 1. Er führte die Patene und das Braunschweiger Kruzifix nur in Verbindung mit der Inschrift "(B)ernwardus me fecit" an; es ist mehr die Tradition einer Zuschreibung für Bernward gemeint als die Sicherheit einer wirklichen Verbindung mit der Hildesheimer Werkstatt.

29) M.G. Zimmermann: Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters, Bielefeld - Leipzig, 1897, I.Bd., S. 473 ff.; er stellt die Hildesheimer Türen neben die in Verona, Nowgorod, Gnesen und Köln.

30) Springer: Handbuch für Kunstgeschichte, II, 7.umgearb. Aufl. Leipzig 1904, S. 210 ff.

31) Dass. S. 222. Das stärkere Relief des Kopfes gegenüber dem Grund wird als häufig auftretende Sitte in der sächsischen Plastik bezeichnet, ohne daß Beispiele angeführt sind.

32) F. Dibelius, 1906, S. 35 Bewertung des künstlerischen Gehalts der Türen.

33) F. Dibelius: Die Bernwardstür zu Hildesheim, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 1907, 81.Heft

34) W.A. Neumann: St. Bernward von Hildesheim und seine Zeit, Mitteilungen des k.k.österreichischen Museums für Kunst und Industrie, N.F. 5.Jhg.

35) F. Dibelius, 1907, S. 131: "Die Bilder stecken in einem zu weiten Kleide". Da die Rahmung keine tragende Funktion habe, seien hier zwei Bildtafeln gegeben, die nebenbei noch Türen sind!

36) G. Swarzenski: Thieme-Becker Künstlerlexikon, III, 1909, S. 472-475. Für die Hildesheimer Buchmalerei nimmt er vor allem Regensburger Einfluß an. "Daneben spielen karolingische Nachwirkungen und Beziehungen zur sächsischen Handschriftenornamentik des 10. Jhs. eine stilbestimmende Rolle".

37) Im ersten Band der illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin, o.J., S. 243 ff., dessen Kapitel über das Mittelalter v.Falke unter Mitwirkung G.Swarzenskis bearbeitet hat, wird der byzantinische Einfluß in der Hildesheimer Werkstatt hervorgehoben.

38) H. Luer und M. Kreutz: Geschichte der Metallkunst, I, Stuttgart 1907, S. 284 ff.

39) A. Bertram: Hildesheims kostbare Schätze, M.-Gladbach 1903, Nr.3, S. 5-6

40) G. Dehio, S.168 ff. Sein Urteil: "Selbst das verkommenste spätantike Relief hat mehr Stil." - Die Säule stellte er in reichere künstlerische Tradition.

41) M. Burg: Ottonische Plastik, Bonn-Leipzig, 1922, S.79-81. Diese Arbeit hat erstmalig den besonderen Stilcharakter der "ottonischen" Kunst (2.H. 10.-Ende 11.Jhd.) in charakteristischen Werken deutlich gemacht. Burg zitiert G.Swarzenski (S.7, Anm.7), der 1901 in seiner "Regensburger Buchmalerei" zuerst klar formulierte, daß die "Wende um das Jahrtausend" in einer ganz eigenen Art von Sehen und Darstellen verstanden werden muß. In diesem Zusammenhang erhalten auch die Türen bei M. Burg eine differenziertere Beurteilung als je zuvor.

42) V.C. Habicht: Des Hl. Bernward von Hildesheim Kunstwerke, Niedersächsische Kunst in Einzeldarstellungen 3 und 4, Bremen 1922, S. 14-15

43) A. Stange: Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik, München 1923, S. 6-7

44) E. Panofsky, S. 75 ff.;
H. Beenken, S. 4 ff.;
R. Hamann; Grundlagen einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik, im: I. Marburger Jahrbuch, 1924, S. 4-5

45) H. Beenken, S. 8 und S. 4 ff. (s. Einleitung, Beenken, S. XVI)

46) Mit 50 Tiefdrucktafeln bildet Goldschmidt die Felder und zahlreiche Detailaufnahmen ab. Dem originalen Eindruck werden sie am ehesten gerecht, es treten nirgends zu tiefe Schatten auf.
Goldschmidts Einschätzung der Hildesheimer Kunstwerkstätten zeigt sich auch darin, daß er im 2.Bd. seiner Buchmalerei den Hildesheimer Handschriften 6 Tafeln einräumte (der Egbertkodex ist z.B. mit 3 Tafeln vertreten); die Hildesheimer Miniaturen bedurften mehr der Abbildungen, denn die Kölner, Regensburger, Reichenauer und St. Gallener Schule waren bereits in Einzeldarstellungen veröffentlicht .

47) H. Jantzen, in der Wölfflin-Festschrift 1935, S. 98 u. S. 105

48) Dass. S. 106: "Bei aller Verfestigung in den Bildwerken der 2.H. des 11. Jhs. bleibt es doch bei einer in Flächen denkenden Skulptur, zwar mit verschiedensten stilistischen Abstufungen im Gefüge der vorgetriebenen Flächen, jedoch ohne plastischen Kern ..."

49) W. Pinder: Kunst der deutschen Kaiserzeit, 1937, S.109 ff.; zu den Türen - S.115 ff. Im Zusammenhang mit der allgemeinen ottonischen Darstellungskunst versteht er die Hildesheimer Figuren im Sinne eines "Herauskämpfens" und auf eine nachfolgende "wahre Plastizität" hin (S.114). Pinder nimmt entschieden Stellung gegen "eine ganze Richtung deutscher Kunstgeschichte, die jeden deutschen Wert nur trotzdem anerkennt". Sein Urteil wendet sich gegen jene, die bei dem "Eindruck von Formlosigkeit" stecken bleiben.

50) Metz, S. 238: Die Anlageform sei "ursprünglich aus der Vorstellung eines unendlichen lichterfüllten Raumes herauskonzipiert" worden. Das Herausstoßen der Köpfe leite sich aus östlichen Quellen ab. "Germanische Grundanschauung" sei wie bei den "entsprechenden Effekten der Schmuckanlage des Codex aureus" vorauszusetzen.

51) H.v. Einem, S. 16: Der Hildesheimer Meister "klappt die Gestalt gleichsam auf und ornamentalisiert sie vollends".

52) H. Swarzenski, Monuments, S.21 ff., Tafel 45-49

53) W. Messerer, S. 19 ff. - Interpretation der Türen; dass. Anm. 52, S. 175

54) Kratz, S. 52-53; Cuno, S. 9; Dibelius, 1907

55) A. Goldschmidt, S. 17; G. Dehio, S. 169: Adam- "stumm" und ein "gebrochener Mann schleppenden Schrittes". Eva - "dreist". R. Hamann im Marburger Jahrbuch 1924, S. 5; Evas "trotzig verzogener Mund" und "widersetzlicher unwilliger Blick" -, Adams "beflissenes Sich-

drücken". Das sei erstaunliche psychologische Lebendigkeit. Daneben aber - "der stiere Blick wie bei Äußerungen einer primitiven kultischen Erregtheit. Es ist nur ein Quasi-Psychologismus".

56) G. Dehio, S. 168

57) H. Jantzen: Ottonische Kunst, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, Nr. 89, S. 117; 1959

58) s. dazu Beenken, S. 17 ff.; v.Einem, S. 8 ff.

59) Dehio, S. 168: "Der naivste Ausdruck dieser mimischen Darstellungskunst ist die Art, wie die Köpfe und Hände behandelt werden ..."

60) Bei der Benennung der Figuren neben Gottvater wurde hier so entschieden, daß die stehende als Adam verstanden wird, die zweite als "liegende Figur" bezeichnet.- Zur ikonographischen Deutung der Szene s. Wesenberg, S. 70, Anm. 168

61) Wenn hier geometrische Formen eingeführt werden, so soll das nicht heißen, daß der Künstler die Figuren bewußt auf solche einrichtete. Sondern es wird klarzulegen versucht, daß jene, auf den ersten Blick von einer ungemeinen Lebendigkeit, scheinbar zwanglos, zur Verdeutlichung ihres Tuns in die Fläche gebreitet werden.

62) Wesenberg, Abb. 183; H. Leisinger: Romanische Bronzen - Kirchentüren im mittelalterlichen Europa, Zürich 1956, Abb. 18

63) Soll diese Person als Salome gedeutet werden, die an Marias Jungfräulichkeit zweifelt und der darum eine Hand verdorrte (s. Wesenberg, S. 77), dann könnten die jeweils ausgestreckten Hände eine speziellere Bedeutung haben.-
Daß beim Christuskind der Geburtsszene die Arme nicht miteingewickelt sind und es beide Hände in die Richtung der Tiere ausstreckt, scheint typologisch im frühen 11. Jh. ungewöhnlich. Auf einem Elfenbein aus Metz oder Belgien, 1.H. 11.Jh. (Münster, Bischöfliches Museum, s. Goldschmidt, II, 49) ist der Oberkörper des gewickelten Kindes nackt, Arme kann man nicht erkennen. Auf einem anderen Elfenbein aus der 1.H. 11.Jh. (Brüssel, Museé des Arts decoratifs), das Goldschmidt (II,55) nach Lüttich lokalisiert, steckt das Kind eine Hand aus dem enganliegenden Gewand heraus. Diese Platte wurde vom Meister des Einbandes zum Theophanu-Evangeliar im Essener Münsterschatz, 2.V. 11.Jh. (Abb.383, I.Jahrtausend) kopiert; hier liegt ein Arm des Kindes frei, aber ruhend.- Erst der Codex Bamberg, lit. 2 (Ed.III,11), 2.H. 11.Jh. (?), zeigt auf dem Weihnachts-

bild das gewickelte Christuskind, wie es einen Arm im Segensgestus (?) an Tieren (?) entgegenstreckt (Abb. bei E.F.Bange, Eine bayerische Malerschule des 11. und 12. Jh., München 1923, Taf. 24,25).

64) Er scheint die einzige Figur auf der Tür zu sein, die so beziehungslos herausblickt (ganz anders als das Vor-sich-hinstieren Adams im 4.Feld), da aber der rechte Unterarm in den Rhythmus der beiden auf Maria zuschreitenden vorderen Könige miteinbezogen ist, wird bestätigt, daß das "Richtungsdreieck" auch "verzogen" sein kann.

65) Eva im Sündenfall, Adam (schwächer auch Eva) im Verhör, Eva der Austreibung und der Scherge links von Christus in der Vorführung sind durch einen bestimmten Handlungsmoment in zwei, zumeist entgegengesetzte Richtungen bewegt. Beim Christus des letzten Feldes fehlt das sichtbare Motiv seiner Wendung von der Frau weg.

66) Mit "Gehalt" ist hier die Stimmung des Szenenvorgangs gemeint, das heißt ein Geschehen, in dem jeder Figur eine ihr angemessene "Rolle" zufällt, die sie mit all ihrer zur Verfügung stehenden Mimik und Bewegung ausfüllt.

67) Wesenberg, Abb. 191; die Maria Abb. 115-117

68) Erst wenn man ganz nah vor der Tür steht, sieht man - wie weit; das Gleiche gilt vom Engel desselben Feldes: er beugt den Kopf so stark vor und hinunter, daß dessen Mittelachse sichtbar wird, s. Wesenberg, Abb. 188

69) Goldschmidt, S. 20

70) Goldschmidt, S. 24; - s. auch Dibelius, 1907, S. 37, zur "Steigerung" bei den Adam- und Eva-Figuren. - Der jeweilige Vergleich zwischen den Genesisszenen auf der Tür und in den Bibeln, s. Wesenberg, S. 77 ff.

71) Wesenberg, Abb. 46,47,49. Eva ist immer die passivere Gestalt. Bei der Austreibung führen Adam und Eva parallele Bewegungen aus; in der römischen Bibel (etwas schwächer auch in der Pariser) faßt sich Eva mit einer Hand ans Kinn und wird von Adam am Oberarm geschoben, doch im übrigen ist ihr Vorwärtsdrängen wie seines dargestellt. S. auch v.Einem, S.8.
In der Photosammlung Haseloff -4/78- befinden sich Zeichnungen aus einer vermutlichen Prudentius-Handschrift, ohne Angaben über Aufbewahrungsort oder Datierung. Ein Blatt zeigt den Sündenfall und die "Vertreibung". Es scheint interessant, daß die Eva der ersten Szene bewegungsmotivisch den Doppelbezug der Hildesheimer-Eva im Sündenfall ausführt, nur daß in der Zeichnung die Arme gekreuzt sind; weiterhin,

daß bei der "Austreibung" Eva schon fast aus dem Bild ist, Adam aber blickt sich im Fortgehen zu Gottvater um!

72) In der altsächsischen "Genesis" ist die Szene ausführlich beschrieben, von Eva heißt es an einer Stelle: "Sie sprach eifrig auf ihn ein und lockte ihn unablässig" (Reclam; Ausgabe Reclam-Universal-Bibliothek Nr. 3324/25, Stuttgart, von Genzmer übersetzt, 1961, S. 191 ff.; s. besonders S. 197). - Daß dem Entwerfer der Türflügel, die Genesis, wie auch der "Heliand" bekannt war, nimmt Algermissen, S. 176 an.

73) Cuno, S. 13-14

74) "frei" in dem Sinne, daß sie ungeheuer lebendig das Geschehen erfassen, sich diesem einverleiben und es in ihren Bewegungen beredt machen, ohne sich jedoch auf ganze Bewegungsströme auffädeln zu lassen.

75) Wesenberg, S. 74-75

76) Wesenberg, S. 81, meint gerade vom Gottvater des 1. Feldes, daß das "anatomisch gewaltsam erscheinende Stellungsmotiv zugunsten einer Kompositionslinie" angelegt sei. Es scheint das nicht unbedingt zu sehen zu sein.

77) Goldschmidt, S. 23

78) ebd.; ihm fiel auf, daß die Beine oft so dargestellt sind, als entsprängen sie zwei weit auseinander liegenden Stellen. (In diesem Sinne kann man von den bekleideten Figuren sagen, sie hätten keine Unterkörper, keine geschlossene Korpushälfte unterhalb der Taillie. Bei nackten Gestalten rücken die Glieder natürlicher an die Hüften).

79) Wesenberg, Abb. 203

80) S. bes. Abb. 34 bei H. Leisinger: Romanische Bronzen, Zürich 1956

81) Beenken, S. 6; Pinder, S. 118; v.Einem, S. 9 ff.; R. Hamann: Marburger Jahrbuch 1924, S. 4-5: Die Figuren könnten sich wenden und drehen, als ob der Reliefgrund nicht für sie existierte! Da daneben z.B. Bäume in gleichmäßiger Reliefschicht gehalten sind, könne man nur von "Quasi-Illusion" sprechen. - Goldschmidt, S. 21-22; Panofsky, S. 78;

82) Jantzen, 1959, S. 117; H. Schnitzler; Mittelalter und Antike, 1948, S. 34

83) Jantzen, 1935, S. 106; W. Messerer in seinem Buch "Das Relief im Mittelalter", 1959, versucht, die Frage nach dem Wesen des mittelalterlichen Reliefs neu zu stellen. Sein Thema sieht er in zwei polaren Begriffsbildungen: 1. "Mittelalterliches Relief". 2. "Reliefstil" unter dem Aspekt, "ob eine bes. Kunstgattung Relief im Mittelalter herauszugrenzen erlaubt sei" (S.15).Er sieht das Relief in einer Art Schlüsselstellung zur mittelalterlichen Kunst und lehnt rein formale Deutungsversuche von Relief und Grund ab. Im Ottonischen herrsche der "Vorrang des Getriebenen". Da er daraus folgert, die Figur sei ein Teil einer Raumschwingung, - kommt er zu dem Begriff "Konkretisierungsvorgang"; die Figur befinde sich im "statu nascendi" und schaffe sich so erst durch ihr Wirken "ihren Ort". Messerer geht soweit, für die Türfelder verschiedene Raumqualitäten in einer Szene zu unterscheiden: "versinnlichte Ewigkeit" z.B. hinter Christus der Vorführung (S.24). Der Grund auf den Türreliefs wird als schwankende, bildenthaltende Substanz empfunden, der hier und da Ballungen (= Figuren) sichtbar werden läßt; und deren höchste "Emanation" bilde der vorstoßende Kopf.

84) Goldschmidt, S. 23

85) Die Figuren werden hier eher im Sinne von Wölfflins Silhouettenfigur (Bamberger Apokalypse, München 1918, S. 1 ff.) verstanden, d.h. flächenentlang, entgegengesetzt einer Auffassung vom "Getriebenen". Die Fläche dient als feste Hinterlegung. - Als Silhouetten hatte auch M.Burg (s.o. Anm.41) bezeichnet (S.80)

86) Panofsky, S. 76; beim Vergleich z.B. zwischen Paradiesesszenen und Darbringung oder Vorführung - nur vom engeren Sinne des "Stilistischen ausgehend" ... "würde man wohl kaum auf eine dieselbe Zeit, geschweige denn auf eine und dieselbe Werkstatt schließen".

87) Goldschmidt, S. 21 ff.; v.Einem, S. 6

88) T. Buddensieg: Hamburger Jahrbuch 1960, S. 14-15

89) Goldschmidt, S. 21

90) ebd., S. 20 und 23

91) ebd., S. 21-22

92) Dibelius, 1906, S. 39, hatte Modellierungsunterschiede festgestellt, möchte diese aber nicht auf mehrere Hände verteilen, sondern nimmt einen Meister an, dem es noch an "persönlichem" Stil fehle und der sich auf immer neue Weise versuche, "durch Zufallsvorbilder beeinflußt".

93) Beenken, S. 4; Panofsky, S. 76; v.Einem, S. 6 ff.

94) Wesenberg, S. 87 ff.

95) Panofsky, S. 76 ff.

96) Beenken, S. 4

97) Goldschmidt, S. 21-22

98) Wesenberg, S. 92

99) ebd., S. 88

100) ebd., Abb. 234 und 239

101) ebd., S. 88; Goldschmidt, S. 21-22

102) Wesenberg, Abb. 218, 236, 237, 246

103) ebd., Abb. 217, 238, 210

104) ebd., S. 93

105) ebd.; woraus schließt Wesenberg ein "unselbständiges" Folgen nach einem Entwurf?

106) ebd., S. 87; 1. Jahrtausend, Nr. 431, erkennt Wesenbergs Zuschreibungen "um 1000" an.

107) Literatur s. Wesenberg, Katalog S. 165; neuere Literatur zur Krümme: Ars sacra, Nr. 172; Werdendes Abendland, Nr. 551

108) Literatur s. Wesenberg, Katalog S. 165-166; Werdendes Abendland, Nr. 552; 1. Jahrtausend, Nr.424a und 425b

109) Wesenberg, S. 166-169; Werdendes Abendland Nr. 554; 1. Jahrtausend, Nr. 423. - Den Zusammenhang zwischen der Reise nach Tours und Paris den auf Reliquien hinweisenden Inschriften sahen schon Beissel, S.16 und Panofsky, S. 73

110) Werdendes Abendland, Nr. 551-552; für den silbernen Kruzifix zog Panofsky (S.73) ein Metzer Elfenbein, die sog. Adalberoplatte (Goldschmidt, I,78) heran.

111) Wesenberg, S. 18, spricht von "Scheinnaturalismus", s. seine Abb. 7 u. 8; H.Swarzenski, Monuments, bildet auf Tafel 69 eine Ranke mit Figuren und Tieren ab, die er "um 1000" nach St. Bertin lokalisiert. In einer der mittleren Voluten schlingen sich Pflanzenauswüchse vom Rücken einer Figur durch deren Achselhöhle nach vorn und ein Stengel durchstößt die Beine.
Auf einem Fuldaer Kalenderblatt (Goldschmidt, II, B.M., 107) - gegen 975 datiert - tritt der Mai derart auf, daß einem Mann 2 Bäumchen unter dem Arm hin-

durchwachsen, bzw. er legt die Arme um ihre Stämme.

Es läßt sich wohl schwer festlegen, woher der Meister der Krümme seine Anregungen nahm.

112) Wesenberg, S. 122

113) Otto v. Falke: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, I, Berlin (o.J.), S. 245: "Die silberne Krummstabspitze wiederholt in kleinem Maßstab die Schwächen und Vorzüge der Großwerke: nachlässige Modellierung und plumpe Körperbildung einerseits und kräftige Erfindung andererseits."

114) Wesenberg, S. 25

115) ebd., S. 21 ff.; ebd., Abb. 123-138

116) Man könnte sich vorstellen, daß sie sich von einer glatten Fläche im Rücken abstoßen und nach vorn zu Arme, Beine und Kopf abspreizen. Der Rücken bildet in Seitenansicht eine auffallende gerade Linie, s. Wesenberg, Abb. 131

117) Zur Deutung der Rankenkletterer s. P.Bloch: Das Hornbacher Sakramentar und seine Stellung innerhalb der frühen Reichenauer Buchmalerei; Basler Studien zur Kunstgeschichte, XV, Basel 1956, S. 109 und Anm. 230; Abb. 14 ebd. - die Osterzierseite des Sakramentars v.Beauvais in Malvern - zeigt 2 Männer lebhaft in Ranken kletternd. Bloch möchte die gedrehten Säulen auf dem Blatt als Anspielung auf Osterleuchter vorschlagen. - Die Männer zeigen ebd. an den Waden kreuzförmig geführte Bänder in einer Art, wie sie auf der Tür bei Stephaton und Longinus sehr ähnlich vorkommen.

118) Wesenberg, S. 95

119) ebd., S. 25-27

120) Goldschmidt, I, 65; - Weitzmann, S. 16

121) Goldschmidt, I, 155; auch Adler in Ranken - eine formal ähnliche Lösung wie auf dem letzten Türfeld - eingetiefte Streifen in Wachstumsrichtung an den Baumstämmen (s. Goldschmidt, I, 155, g) - vgl. bes. die Stämme der 2. Türszene

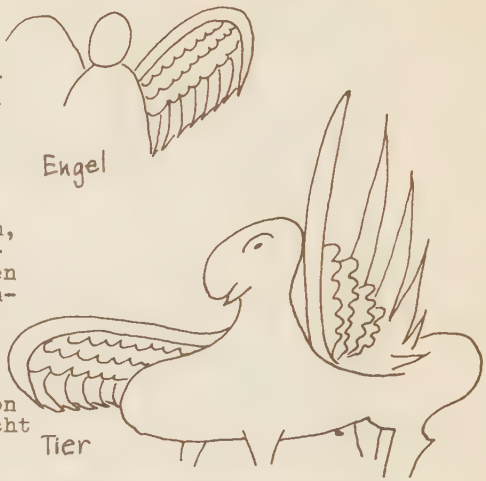
122) Goldschmidt, I, 155 f.

123) ebd., g) u. f)

124) ebd., i)

125) Hier muß man wohl auch an Abgreifen durch Berührung der Hände denken.

125a) Goldschmidt, S.24, meint von einem Flügel des Hildesheimer Grabengels, er sei zeichnerisch verkürzt. Es sei hier auf ein Elfenbein hingewiesen (Goldschmidt, I, 175), das die 4 Evangelistensymbole in Rauten und Kreisen darstellt. Der Engel breitet in Frontalansicht beide Flügel parallel zur Fläche aus. Ein Tier in Seitenansicht zeigt den abseitigen Flügel in der Form, wie sie beim Engel gegeben sind - während er den vorderen hochstellt. Ähnlich könnte es sich in Hildesheim verhalten: die Flügelform wurde aus einer Vorlage übernommen, in der jene schon völlig flächenplan gedacht war.



126) Panofsky, S. 73; R. Hamann: Studien zur ottonischen Plastik, im: Städeljahrbuch, VI, 1930, S. 12-13

127) Wesenberg, S. 32 ff., Abb. 17, 19; ebd. Anm. 76, S.32 und Anm. 78, S. 34; - Siehe ebd. S. 30; - die Elfenbeine: Goldschmidt, I, 41; Metzer Schule: ebd.- 85, 86, 89, 92, 96

128) Wesenberg, S. 30 und Abb. 20, 135, 146

129) ebd., Abb. 123, auch Abb. 142 u. 143

130) ebd., S. 94 u. Abb. 20

131) ebd., Abb. 234 u. 235; R. Hausherr: Der tote Christus am Kreuz (Zur Ikonographie des Gerokreuzes), Dissertation, Bonn 1962, S. 86: er hebt den gleichen Gesichtstypus bei beiden Kruzifixen hervor. "Der Gekreuzigte (der Tür) ist stärker achsengebunden und wirkt so auch ausdrucksmäßig gefaßter als der dumpf schmerzerfüllte Silberkruzifix."

132) Wesenberg, S. 94

133) Literatur s. ebd., S. 169; Werdendes Abendland, Nr.55 "Hildesheim (?), um 1000 (?)"; 1. Jahrtausend, 422: "Hildesheim (?), 11. Jh." - Wesenbergs Datierung und Zuschreibung in den Bernwardinischen Kunstkreis ist neuerdings bezweifelt worden - s. D. u. R. Klessmann: Zum Stil des Herimannkreuzes

in Köln, in: Beiträge zur Kunstgeschichte - Festgabe für H.R. Rosemann, München - Berlin 1960, S. 14

134) Wesenberg, Abb. 236, 237. Der silberne Kruzifixus hat die Sohlen fest und in ganzer Länge auf das Suppedaneum gesetzt, während der Gekreuzigte der Tür die Füße so hochgenommen zeigt, daß die Hacken an den Kreuzstamm gepreßt erscheinen. Das Suppedaneum hätte ihm gerade gegenüber anderen Türfiguren mehr Platz zur vollen Aufsetzung der Fußflächen gegeben.
R. Hausherr: "Der tote Christus am Kreuz. - Zur Ikonographie des Gerokreuzes", Diss., Bonn 1962, V, S. 85/86 sieht für den silbernen Bernward-Krufifixus als auch für den Gekreuzigten auf dem Türfeld in der Körperbewegung und in der Detailform das Gero- und das Lotharkreuz als vorbildlich an. Weiterhin erscheint ihm "die unmittelbar zupackende Kraft des Details" den Werken des Vögischen Meisters und seines Umkreises und dem Maastricher Kreuz verwandt: "Mit diesen Trierer Werken verbindet sich das silberne Bernward-Kreuz in jenen Elementen, die man das 'volkstümliche' oder 'Bäuerliche' in der ottonischen Kunst genannt hat."
Der Gekreuzigte der Tür sei stärker achsengebunden als der kleine silberne Kruzifixus, wirke so auch ausdrucksmäßig gefaßter. Der Typus des gekreuzigten Christus im Guntbald-Sakramentar (Hildesheim, Domschatz, Nr.33) sei der gleiche wie im Lorscher Sakramentar (Chantilly, Musée Conde); diesen Zusammenhang hatte bereits Wesenberg (S.38 ff., Abb.24,25) hervorgehoben.

135) Um die Reihe der angeführten Kruzifixe, die Wesenberg dem Bernwardinischen Kunstkreis zuweist, näher auf ihre stilistische Stellung zu anderen plastischen Darstellungen beurteilen zu können, fehlt es dem Verfasser weitgehend an Übersicht und Einblick in das entsprechende Material.

136) Wesenberg, S. 12-13; Tschan, I, S. 20

137) Vita Bernwardi, c. 6; s. B. Gerlach: Thangmars Lebensbeschreibung des hl. Bischofs Bernward. Nach dem Text der Mon.Germ. hist. übersetzt in: Unsere Diözese in Vergangenheit und Gegenwart, 15, Hildesheim 1941, S.1-66, s. S.12-13; Hüffer, S. 10, übersetzt diese Stelle so, daß Bernward selbst an verschiedenen Orten Schreibstuben einrichtete.

138) Literatur zur Hildesheimer Buchmalerei: St.Beissel: Des hl. Bernward Evangelienbuch, Hildesheim 1894; Goldschmidt, B.M., II, S. 22 ff.; Boeckler, A.M,S. 52; Zimmermann, S.100, Anm. 119; G.Swarzenski: Die Regensburger Buchmalerei des 11, u. 12. Jhs., Leipzig 1901, S.84; Haseloff, S.88; Tschan, II, S. 22 ff.

139) Goldschmidt, S. 20

140) Wesenberg, S. 85-86, S. 108
141) ebd., S. 85 und 91; man kann den vergeschobenen Dachgiebel mit dem der Türfeld-Darbringung vergleichen (siehe den in der Szene im Kostbaren Evangeliar - T./60); es finden sich im Evangeliar Punktstreifen wieder. Erdschollen und der Faltstuhl der Maria (T./69) sind ganz ähnlich aufgefaßte Motive im Evangeliar und auf der Tür.

142) S. im Evangeliar auch - Christus und Johannes der beiden Szenen T./64, Matthäus - T./61, das rechte Kind der Terra - T./73, ebd. Oceanus im Unterkörper vgl. mit Maria der Geburt auf der Tür, s. die Hand Christi T./60

143) Beissel, S. 49, wies auf die großen ikonographischen Unterschiede zwischen den Szenen im Codex und denen der Tür und Säule. "Die Bilder der Erzwerke verwenden weit ältere Vorlagen." Das dekorative Element dagegen ließe sich in den Malereien und in den gegossenen Werken finden.

144) Ausgehend von den grundsätzlichen Darlegungen von W.Ueberwasser: "Deutsche Architekturdarstellungen um das Jahr 1000", in: Festschrift für H.Jantzen, 1951, S. 45 ff. - Auf ins Detail gehende Vergleiche muß hier aus Rücksicht auf die Länge der Arbeit verzichtet werden.

145) Das Widmungsbild des Kostbaren Evangeliars T./57-58 zeigt Maria in einem Kirchensaal thronend (ein Sessel ist nicht gemalt) - an einer Stelle, die durch Altar und Arkaden hervorgehoben ist. Der Zusammenhang ist ein anderer als auf der Tür im Anbetungsfeld.
Im sog. Limburger Evangeliar (Köln, Dombibliothek,218) findet sich in der Grabszene eine Architektur, die der in der Verkündigung auf der Tür im Bestand und in der Komposition völlig gleicht (Ehl: Die ottonische Kölner Buchmalerei, Bonn - Leipzig 1922, Abb. 24; Photo Haseloff 3/110); s. auch Algermissen, S. 171

146) Wesenberg, S. 78, weist auf die Stelle Lukas 23, 9-11 und spricht von einer inhaltlichen Überblendung zweier Szenen: Christus vor Pilatus und Christus vor Herodes. - Algermissen, S. 176, versucht, die Szene der Tür aus dem "Heliand" zu deuten. In diesem sind 5 Kapitel der Verurteilung Christi gewidmet (Christus vor Pilatus - Kap. 61-62, s. Übersetzung von Genzmer, in: Reclam-Universal-Bibliothek, 1961, Nr. 3324/25, S.158 ff.). Ist auf dem Relief Christus <u>im Hof</u> vor Pilatus gemeint?
Eine St.Gallener Zeichnung (Goldschmidt, II, B.M., 72) zeigt einen Herrscher unter räumlich sehr ähnlich angeordneter Architektur wie auf dem Hildesheimer Relief.

147) Algermissen, S. 175, zieht den "Heliand" heran und sieht Simeon außerhalb des Tempels. - Im Kap. 6 (Genzmer, S.92 - s.o. Anm. 146) heißt es: Simeon geht im Heiligtum Maria und dem Christuskind ent-entgegen!

148) Kratz, S.17, gab bei der Beschreibung der Szenen erstaunliche Bezeichnungen: Feigen- und Maulbeerbaum, Distelgewächs, Dornstrauch u.a.

149) Dibelius, 1906, S.35-39; derselbe, 1907, S.12; - Bertram, S.6; Dehio, S.168; M.Burg (s.o. Anm.41) S.80; Pinder, S.114-116; Springer: Handbuch der Kunstgeschichte, II, 9.Aufl., 1913, S.224; "Die einzelnen Gestalten verlieren sich im öden Raum".

150) Kautzsch in: O. Schmitt- Festschrift, 1950, S.17; Messerer, S.21; Wesenberg, S.73; Goldschmidt, S.25

151) Messerer, S.21-23. - Es scheint nicht angemessen, die Pflanzen so zu interpretieren, daß sie ein menschliches Verhalten "in einen anderen Seinsbereich" weiterdeuten. Die "Werte" der Pflanzen in der Opferszene gerade könnte man umtauschen, d.h. "Öffnen" könnte man auch "Aufbegehren", die Verschlingungen über Abel "verworren" (dem Gemütszustand Kains adäquat) nennen!

152) Wesenberg, S. 70-75

153) Dibelius, 1907, S. 12

154) Goldschmidt, S. 24: "Die Architekturen sind ein Komplex von traditionell überkommenen Gebäuderudimenten der Malerei, die keinen optisch richtigen, sondern nur einen rein gedanklichen ... Zusammenhang besitzen".

155) Letzte Bearbeitung - Wesenberg, S.117 ff., ebd. ältere Literatur auf S. 182

156) Dieser Vortrag ist angegeben in den Sitzungsberichten der Königlichen preußischen Akademie der Wissenschaften, XXVII, Berlin 1915, S. 375. Allerdings nur in Form eines Resümes; es lautet: "Der Stil der Hildesheimer plastischen Werke unter dem Bischof Bernward (993-1022) ist hauptsächlich auf die Moselgegend zurückzuführen, auf Metz und Trier. Die Reliefs der Tür sind vermutlich von demselben Künstler, der auch das kleine Bernwardkruzifix im Domschatz geschaffen hat, und der ungeübt im Relief, hier gemalte Vorlagen frei in die Plastik zu übertragen suchte. Der Schöpfer der Bernwardssäule, der wahrscheinlich ebenfalls Malereien zur Vorlage hatte, besaß dagegen schon eine Schulung als Reliefbildner, und zwar finden sich auch für seinen Stil die nächsten Analogien in Metz bei den Elfenbeinschnitzereien vom Ende des 9. und vom 10.Jh."

157) C.Nordenfalk: Neue Dokumente zur Datierung des Echternacher Evangeliars in Gotha, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte I, 1932, S.153-157; s. auch 1. Jahrtausend, Nr. 328/29

158) Dieser Hinweis ist in der späteren Forschung völlig fallengelassen worden; s. 1. Jahrtausend, Nr.291; Ars sacra, Nr.50; die feinen Reliefs - nach Nordenfalks Vorschlag der "Spätstufe von Reims" angehörig - zeigen die schlanken Gestalten in einer zarten Formengebung, die den Türfeldern nicht an die Seite zu stellen ist.

159) Auf Anmerkungen in der Literatur, die von anderen Sachgebieten her auf neue stilistische Zusammenhänge hinweisen, wird weiter unten in den Absätzen "Niedersachsen" und "Fulda" eingegangen.

160) Wesenberg, S.46, Anm. 114

161) ebd., S. 45 ff.; 1924 hatte Hamann im Marburger Jahrbuch,S.13-14, den Christus vom Hl. Grab in Gernrode (er datierte ihn - um 1000) neben den Hildesheimer Gottvater der Zuführung gestellt. Zur Datierung der Stuckplastik in Gernrode , Wesenberg, S.47, Anm.115. In Gernrode scheint das Lineare viel strenger und erstarrter zu sein. Die Gewandauffassung beim Christus, seine organisch nicht so fließende Bewegung, die gar nicht schwellende Körpersubstanz - lassen die Gernröder Figur von der Hildesheimer abrücken.

162) Wesenberg: Fragmente monumentaler Skulpturen von St. Pantaleon, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 1955, S. 1 ff. Die Tatsache, daß Bernward 996 Goderamnus, Abt von St. Pantaleon in Köln, nach Hildesheim berief, läßt Wesenberg auf engere Verbindungen der Bernwardwerkstatt zur Kölner Kunst um 1000 schließen (S.100). - Die Vitruvhandschrift aus Goderamnus' Besitz (London, Brit. Museum, Harleianus, 2767) ist wohl bestimmend für Bernwards Planungen gewesen - s. auch Beseler-Roggenkamp, S. 112, Anm. 268; ob "kölnische" Zeichnungen mit Goderamnus nach Hildesheim kamen, ist nicht zu beweisen.

163) Wesenberg, S. 96 ff., Abb. 57-58, zeigt bis ins Einzelne gehende Übereinstimmungen auf. Das Photo bei Wesenberg scheint jedoch nicht - durch die reichen Schattenanlagen - dem originalen Eindruck von größter Flächigkeit gerecht zu werden. Vgl. Seitenansicht - Wesenberg, Abb. 56

164) G.Swarzenski: Karolingische Malerei und Plastik in Reims, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 23, 1902, S. 91

165) Das zu den Tafeln gehörige Evangeliar (München, Clm. 11019 und Weimar, Hofbibliothek, Ms fol 1 - Abb. Goldschmidt, I, S.28 und 29; Photo Haseloff 4/146) - sieht Goldschmidt in naher Verwandtschaft zu den Elfenbeinen. - H.Swarzenski im: Art Bulletin, 24, 1942, S.290, schlägt für die Miniaturen (unter starkem "Corbie"-Einfluß) Niedersachsen als Entstehungsort vor. - Ars sacra, Nr.60 - gibt St.Gallener Zweigschule an; - Boeckler, A.M., S.47: Mainzer Entstehung.

166) Goldschmidt, S.69 und 70; Transfiguration und Himmelfahrt, räumliche und zeitliche Beziehung zur Liuthardgruppe. Weitzmann, S. 16 Anm. 2 vermutet französische Vorbilder.

167) Im Kostbaren Evangeliar, in der Szene Christi Einzug in Jerusalem (T./75) ist die Stadtangabe winzig und plan-quadratisch auseinandergelegt. Auf dem Elfenbein sitzt rechts vom Kreuz die Personifikation von Jerusalem: um ihr Haupt ist eine Mauer, regelmäßig von Türmchen unterbrochen, symmetrisch in die Fläche gelegt. Um hier einen wirklichen Zusammenhang zu sehen, wäre es notwendig, die Ikonographie der Jerusalemsdarstellungen in karolingischer und ottonischer Zeit näher zu untersuchen.

168) Goldschmidt, I, 79 - als Fälschung; Goldschmidt, II, S. 7 - um 1000; vgl. Wesenberg, S.106, Anm.233, dort Abb. 71

169) Adagruppe: Goldschmidt, I - 2 (Engel der Verkündigung), - 5 (Christus vor den Knienden), - 3 (Musikant), - 14 (Maria der Geburt), - 22 (Apostel rechts von Christus), - 27 u. 35 (Engel); - Liuthardgruppe: Goldschmidt, I, 40-48 und die Ausläufer; - Metz: Goldschmidt, I, - 78 (Ecclesia), - 82 (zwei Männer, die sich nach Christus umschauen), - 83 (terra), - 84 (Christus der mittleren Czene), 95b)e), - 107 (Christus und Apostel im Hause), - 108 (Mann - rechts vorn). Bei den jüngeren ottonischen Beispielen lassen sich nicht solche Aufzählungen machen. 2 Beispiele: Goldschmidt, II, 71 (um 1000) - die lebhafte Gruppe der Gefangennahme: Christus mit ausgebreiteten Armen, von einem Schergen am linken Handgelenk gefaßt (der Scherge erhebt den zweiten Arm über Christi Schulter !), ist stellungs- und bewegungsmotivisch der Hildesheimer Vorführungsgruppe sehr verwandt! - Goldschmidt, II, 72 (s. Evangelist Johannes). Das erste Elfenbein weist vielleicht zum Niederrhein, das zweite nach Köln.

170) Goldschmidt, I, 84; Abb. auch Wesenberg, 95; Goldschmidt, I, 81 u. 82

171) Im gesamten Korpus über die karolingischen Elfenbeine ist ein ähnlicher, niemals so stark differenzierter Ausdruck bei den drei Frauen am Grabe nur noch zweimal

dargestellt: Goldschmidt, I, 9 und 179. - Auch das Dragosakramentar aus Metz zeigt in der Osterinitiale verschiedene Reaktionen der Frauen (Boeckler, A.M., Abb. 21)

172) Ein Elfenbeinkasten der Metzer Schule (Goldschmidt, I, 95) zeigt in der Szene der Flucht nach Ägypten Figuren, Pflanzen und Architektur auf gleicher Fußunterlage. Der räumliche Zusammenhang ist ein völlig anderer als auf der Tür (s. wie ein Stadtturm Josephs Mantel überschneidet!)

173) Goldschmidt, II, 55 (kopiert im Theophanurelief in Essen - s. 1. Jahrtausend, Nr. 341). Diese Darstellung des Kindes erscheint selten. Goldschmidt, II, 49 (Metz oder Belgien): das Kind ist derart gewickelt, daß ein Teil des Oberkörpers frei bleibt. - Ikonographisch wären dies die beiden einzigen Hinweise auf die äußerst lebendige Gestaltung in Hildesheim. Ob Bernward maßgebende Anregungen aus dem Gebiet des Niederrheins aufgenommen hat (1006/1007 befand er sich im Kriegszug Heinrichs II. gegen Balduin von Flandern, s. Hüffer, S. 51) konnte bisher nicht bewiesen werden.- Es sei hier auf eine ungewöhnlich heftig bewegte Gruppe hingewiesen, die in ihrer räumlichen Auffassung der Hildesheimer Eva im Erdenleben sehr nahe kommt: vgl. Terra mit Kind (Goldschmidt, I, 162; Provenienz weist nach Maastricht und dem Niederrhein) wie sie das Kind eng bei sich auf dem Schoß hat und den linken Arm vorwinkelt. Der Matthäus-Engel erinnert an die dritte Frau am Grabe auf der Tür.

174) Goldschmidt, II, S. 6

175) Wesenberg, S. 101 ff., Abb. 25 u. 70

176) Nordenfalk, S. 68

177) Hier müßte eingehender die von Nordenfalk an den Miniaturen des Gregormeisters aufgezeigte Staffelung von Figuren- und Dingschicht mit einzelnen Türreliefs verglichen werden, um vielleicht von dieser Seite her die räumliche Auffassung der Bronzefelder zu klären. Die Miniatur macht eine Dreidimensionalität unmöglich, in Hildesheim ist sie am stärksten ausgenutzt.

178) Wesenberg, S. 106, Johannes Abb. 27 ebd., S.28 Anm.66 S. 34, 40, 106, 114. - Eine neuere Aufnahme des Johannes, die mir Dr. Bloch, Kustos des Schnütgenmuseums, freundlicherweise schickte, zeigt, wie die Teile abrupter aufeinanderstoßen, die Modellierungsart und der Faltenwurf erscheinen zähflüssiger. Bloch teilte brieflich mit, daß auch er von der Frühdatierung Wesenbergs nicht überzeugt ist.

179) Wesenberg, S. 101-102, Abb. 65 und 66

180) ebd., S.106, Abb.17; - 1.Jahrtausend, Nr.336-337, Nr.333

181) Oettinger, Jahrbuch der Berliner Museen II, 1960, S. 39 ff.

182) Haseloff, S. 88 ff. - Die 6 Codices: Wernigeroder Evangeliar aus Quedlinburg (heute New York, P.Morgan Library, 755); Evangeliar in Wolfenbüttel, Helmst. 426; Evangeliar in Wolfenbüttel Aug. Fol. 84,3; Evangeliar in Leipzig, Universitätsbibliothek, Nr.76; sog. kleines Evangeliar im Essener Domschatz.

183) H.Swarzenski, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1929/30, S. 194 ff.

184) Boeckler, A.M., S. 51 ff.

185) Schnitzler, Hinweise auf Essen, in: Werdendes Abendland, S. 221

186) 1. Jahrtausend, Nr. 386; 405-407; 408-409; 414; 415; 418-419; 420-421; 422; 431

187) Lukas-Einzelblatt, Leipzig Stadtbibliothek 4°57a Lit.: Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königreich Sachsen, 1906, Nr.3, keine Abb.! H.Swarzenski (s.o., Anm.183); - Nordmann, in: Konsthistorisk Tidskrift, 1953, 3-4, S.58 (Nordenfalk wies auf das karolingische Evangeliar im Prager Domschatz als ikonographisches Vorbild hin. Das Einzelblatt in Helsingfors weist er in eine sächsische Schule, S. 59-60, ebd.) - Nachtrag: Der Katalog der Corveyer Ausstellung "Kunst und Kultur im Weserraum, 800-1600", Münster 1966, Nr.169, 170, Abb.172, 173, gibt an, daß die Blätter in Helsingfors und Leipzig ursprünglich demselben Evangeliar angehörten. Durch die Beziehung zum spätkarolingischen Prager Evangeliar (Kapitelbibl., Cim.2) liegt Corvey als Entstehungsort nahe.

188) Die Gesichter von Matthäus und Christus in Helsingfors sind unterschiedlich: Christus mit großen Augen und eher knochig; dagegen ist das des Matthäus dicklicher, und die Brauen werden nicht über der Nasenwurzel zusammengeführt. Vgl. sein Gesicht mit dem der Frau am Kreuz im Kostbaren Evangeliar (T./75). Sie ist eine der wenigen Figuren, die zwischen Nase und Oberlippe eine Verbindungslinie eingezeichnet zeigt (s. auch T./60). Die Lidzeichnung ist sehr unterschiedlich, das untere Lid fehlt oft, und die Pupille hängt dann am oberen Strich.

189) Vgl. die ein Glied umkreisenden und ein Gelenk kreisförmig aussparenden Einzeichnungen beim Mann in der Namensgebung des Johannes, der links am Bildrand steht (Kostbares Evangeliar - T./69).

190) Ikonographisch ist interessant, daß auch der Lukas im Kostbaren Evangeliar (T./71) seitlich zum Pult gewendet sitzt und vor ihm eine Truhe mit Schriftrollen steht. Die Komposition in Leipzig, die das Symbol in einer eigenen über dem Evangelisten gelegenen Zone zwischen Arkaden unterbringt, findet sich bei Matthäus im Evangeliar (T./61). Beispiel: Des hl. Bernward Evangelienbuch, Hildesheim 1894, S. 24, wies schon auf Berührungspunkte mit dem Prager Evangeliar.

191) Photo Haseloff 4/60, dort finden sich von ihm keine Notizen. Auch in der Literatur fand ich die Blätter nirgends erwähnt. Dr. Buddensieg machte mich freundlicherweise auf sie aufmerksam (er hält sie für vielleicht "niedersächsisch" und datiert sie ins 11. Jh.)

192) Das Kostbare Evangeliar zeigt viel Verwandtes in der Art der Gewänder: die geraden Bahnen und Säume des Untergewandes, die Ärmelstulpen, blasenförmige Einzeichnungen am Ärmel - s. Matthäus in Hannover und T./73, 75, 76; die schrägstehenden V-Falten am Oberkörper des Markus in Hannover - s. Engel T./59, 61; in den Christusfiguren (T./64,74) könnte man einzelne Formbestände aller 4 Evangelisten in Hannover finden. Lukas dort zeigt den Mantelsaum zusammengenommen und verfestigt, wie er häufig im Kostbaren Evangeliar auftritt.

193) In der Photosammlung Haseloff (4/117) fand ich die Abbildungen der 4 Evangelisten, nur mit Datierungsangabe: 10. Jh. Dr. Buddensieg wies mich auf die Anmerkung bei Usener im Münchener Jahrbuch 1957, Anm.9 hin und stellte mir seine guten Photos zur Verfügung.- Boeckler, A.M., S.47, hält es für in Fulda oder Mainz entstanden. - Im Werdenden Abendland, Nr.548, ist das Evangeliar schon unter "Hildesheim" (10.Jh.) eingeordnet. - Bei R. Kautzsch und F. Neeb: Der Dom zu Mainz und seine Schätze, Darmstadt, 1919, S. 366, vermutete G.Swarzenski schon eine Beziehung zu Sachsen, vielleicht zu einer Hildesheimer Schreibschule.

194) Haseloff, S.90: "Sehr wenig erfreulich", er rechnet es zum sächsischen Kreis; Goldschmidt, B.M., II,98 - im Einflußbereich von Westfalen - Sachsen, "Bremen"? um 1000; ders. B.M., I, S.24 weist auf die Ähnlichkeit der Formengebung mit der "Wesergruppe". Dr.Buddensieg (nach mündlicher Mitteilung) sieht eine große Nähe zu Mainz 974 (Photo Haseloff 4/65)

195) Man vergleiche die prinzipiell gleiche Auffassung im Kostbaren Evangeliar: Maria auf dem Widmungsblatt (T./58) und Christus zwischen Seraphim (T./73).

196) Die Flügelformen des Engelsymbols in Manchester kommt der im Kostbaren Evangeliar dann nahe, wenn man die eine Schicht des langen Gefieders in Manchester wegläßt: es bleiben die kurz und steil dicht neben dem Nimbus stehenden Lagen und der muschelartig gerippte Rand. Die "Bogenborten" in Manchester werden in Hildesheim öfter ähnlich (aber flacher und verbunden) als trennende Streifen zwischen zwei Szenen verwendet (T./39,71,73,76). Das zart gewellte Rautenmuster über Schachbrettgrund der Liber-Seite (fol 6v - Photo Haseloff 4/65) kehrt wieder im Kostbaren Evangeliar auf der Markus-Initialseite (T./65), gegeneinander nur etwas versetzt und bereichert durch Punktblüten.

197) Evangeliar aus Corvey (?), Paderborn Diözesanmuseum. Werdendes Abendland, Nr. 541; - 1.Jahrtausend, Nr. 408/409; Boeckler, A.M., Tafel 44 und S. 113; - Bloch, Textband I, 1. Jahrtausend, S. 542, Abb. 4; H.Swarzenski, Art Bulletin 1942, S. 293.

198) Das Markusinitial (Abb.409 - 1.Jahrtausend) zeigt in der Flächengestaltung Verwandtschaft mit der Quoniam-Seite im Kostbaren Evangeliar (T./72). Kreisförmige Stoffbildungen über den Ärmelstulpen des Evangelisten - vgl. Oceanus (T./73), den Mantelzipfel am linken Handgelenk - vgl. Zacharias (T./69).

199) Ars sacra, Nr. 76-81; - Werdendes Abendland, S. 280 u. 221; - 1.Jahrtausend, Nr. 404-431; - s. auch Boeckler, A.M., S.52. Nach Abschluß dieser Arbeit fand 1966 in Corvey die umfassende Ausstellung "Kunst und Kultur im Weserraum, 800 - 1600" statt, s. Hinweise Anm. 210 dieses Manuskripts.

200) Goldschmidt, B.M., I, 85-86; - Boeckler, A.M., S. 51 ff.; - Ars sacra, Nr. 78; - Werdendes Abendland, Nr. 539; - 1.Jahrtausend, Nr. 405-407. - Auch der sitzende Markus in Wolfenbüttel läßt sich in der Gewanddrapierung (Verhältnis von Ober- und Untergewand, Rückenlinie) und im Betonen des körperlichen Volumens (der Oberschenkel als glatte Fläche gegen die Bauchpartie) mit verschiedenen Figuren z.B. Gottvaters und des sitzenden Josephs auf der Tür vergleichen. (Das Photo stellte mir freundlicherweise Dr. Buddensieg zur Verfügung).

200a) Erstaunlich nahe der Hildesheimer Grundhaltung dieser Szene kommt die Darbringung im sog. Psalter von Corbie in Amiens Ms. 18 (Photo Haseloff 3/42). Auch die Dreiergruppe ist stellungsmotivisch sehr ähnlich komponiert, vgl. besonders die Hände Marias und Simeons

am Unterleib des Kindes! Zum Psalter s. C.Nordenfalk: Das frühe Mittelalter, Skira 1957, S. 125, 136, 142

201) Goldschmidt, I, 81 u. 82, S. 24; - Photo Haseloff 4/103; Zimmermann, S. 101; - H.Swarzenski, Monuments, Tafel 49, Abb.109; - "Abdinghof (?) Ende 10.Jh." - Auch Kugler hat die Kasseler Handschrift auf seinen Reisen gesehen. Innerhalb seiner Studien in Deutschen Bibliotheken (Kleine Schriften, 1832, Bd.I, IV, S.52) geht er kurz auf sie ein, zählt die Szenen auf und beurteilt sie stilistisch als: "... einige rohe unilluminierte Federzeichnungen in dem manirirten (byzantinischen?) Style des 11. Jh."

202) Die Kassler Formgebung findet sich aber im Kostbaren Evangeliar (T./74) beim Christus im Untergewand. Die fächerförmig zusammengeschobenen Falten auf der Schulter der vorderen Maria in der Kassler Grabszene treten grob schematisiert beim Christus im Hause Matthäi (T./60) auf.

203) Goldschmidt, B.M., I, S.194, zweifelt an der Herkunft aus dem Gebiet, wo das Fragment herstammt, mit dem es zusammengebunden ist. Eben das nimmt Zimmermann, S.101, an. H.Swarzenski, Zeitschrift für bildende Kunst 1929/30, S.194, sieht einen engen Zusammenhang mit niedersächsischen Werken. P.Bloch: Das Hornbacher Sakramentar, Baseler Studien zur Kunstgeschichte, XV, Basel 1956, S. 44, nimmt die Bilder später entstanden (Mitte 10.Jh.) an als die Zierseiten aus dem 9.Jh. "Die stilistische Einordnung ist bis heute noch nicht gelungen."

204) Goldschmidt, B.M., I, 83a Evangelist Matthäus - "sächsisch" Abb. s. Photo Haseloff 4/84

205) Zwei En-face-Köpfe der Tür, die außerhalb eines direkten szenischen Zusammenhangs gegeben sind: liegende Figur des ersten Feldes und der dritte König.

206) In der Literatur habe ich keine Notiz gefunden; Dr. Buddensieg stellte mir freundlicherweise seine Photos zur Verfügung, nachdem er mich auf diese Blätter aufmerksam gemacht hatte. Ein Vermerk bei ihm: "Niedersachsen?"

207) Beim Johannes in Magdeburg finden sich im Gewand Hakeneinzeichnungen, ähnlich denen beim Markus des Hildesheimer Evangeliars von 1011 (T./25), die jedoch nicht so breit sind.

208) Photo Haseloff 4/65 ohne Hinweis auf Schule oder Datierung. Von Dr. Buddensieg habe ich den Hinweis, daß James im Katalog der J.Rylands Library die Miniaturen ins frühe 11. Jh. datiert. - Gleichzeitig mit dem hier abgeschlossenen Manuskript veröffentlichte T. Buddensieg "Beiträge zur ottonischen Kunst in

Niedersachsen" in der Festschrift für H.Schnitzler "Miscellanea pro Arte", Düsseldorf 1965, S.68 ff. Er geht anhand faßbarer Beispiele der Buchmalerei und Goldschmiedekunst auf die engen stilistischen und ikonographischen Wechselbeziehungen bes. zwischen den niedersächsischen "Schulen" ottonischer Zeit ein. Daß die Manchester Handschrift (J.Rylands Library,88) ein Produkt niedersächsischer Buchmalerei ist, wird von ihm überzeugend bestätigt. Er datiert sie jedoch in die spätere Phase der ottonischen Kunst, d.h. in die Zeit der Basler und Aachener Altartafeln (s. ebd. S.70-71).

209) Die Rückseite des Einbandes vom Kostbaren Evangeliar umrahmt neben der außen umlaufenden Inschrift eine gravierte Ranke ohne Tiere (T./106). Gegen Manchester ist sie im ganzen grob vereinfacht, wenn auch in der Grundanlage verwandt.

210) I. Evangeliar aus Quedlinburg (Wernigerode) jetzt P.Morgan Library, New York, Ms 755 - s. M.Harrsen: Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library, New York 1958, Nr.6; - dazu Buddensieg in der Kunstchronik XI, 1958, S. 239.
II. Lektionar New York, Public Library, Cod.I - s. H.Swarzenski, Zeitschrift für bildende Kunst 1929/30, S. 194
III. Evangeliar-Fragment, ehem. Sammlung Chester Beatty, heute Walters Art Gallery, Ms 751 Baltimore - s. M.Harrsen (s.o.Anm.), S. 13 und Buddensieg (s.o. Anm); Bloch, Textband I, 1.Jahrtausend, S.543 u. Abb. 6.
Nach Abschluß der vorliegenden Arbeit fand 1966 in Corvey eine Ausstellung statt, auf der u.a. die frühen Werke der Buchmalerei im Weserraum im Verhältnis zueinander und zu glaubhaften Vorbildern wieder neu untersucht und kritischer Beurteilung unterzogen wurden. Im Corveyer Katalog "Kunst und Kultur im Weserraum, 800-1600", Münster 1966, werden das Evangeliar in der Prager Dombibliothek unter Nr.155, die Einzelblätter in Leipzig und Helsingfors unter Nr.169 und Nr.170, das Quedlinburger Evangeliar (Morgan Library, New York) und das Lektionar in der Public Library, New York unter Nr.162 und 166, das Evangeliar Wolf. 16,I, Aug. 2° unter Nr. 172, das Evangeliar aus Abdinghof unter Nr. 173 und das Leipziger Sakramentarfragment unter Nr. 171 behandelt. - K.H.Usener (S.466 ebd.) weist auf die stilistischen Verbindungen zwischen Corveyer und Bernwardinischer Buchmalerei bzw. auf die Fuldaer Einflüsse in den Skriptorien des Weserraumes. "Die Corveyer Buchmalerei des späten 10. Jhs. hat auf die Hildesheimer der Bernward-Zeit eingewirkt. Für die Initialseiten des sog. 'Kostbaren Evangeliars des hl. Bernward' finden sich Voraussetzungen in drei Corveyer Handschriften (Wolfenbüttel 426 Helmst. und 16,I, Aug.2°, Paderborn Hux.8, Kat. Nr. 176, 172, 174)."

211) Es wird über eine allgemeine Typenähnlichkeit in der Haltung wohl nicht hinausgehen, wenn Johannes mit plastisch sich abwölbender, ausgestreckter Hand und dem zusammengenommenen Körpervolumen dem Johannes auf der Tür entspricht.

212) H.Schnitzler, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1958, XX, S.54 Abb.28; - Goldschmidt, II, 99, nähert es mehr den rheinischen Arbeiten des 11. Jhs. an. - Katalog: Das Schnütgen-Museum - eine Auswahl, 1958, Nr.13: "Niedersachsen?"

213) H.Schnitzler, Mouseion, Studien aus Kunst und Geschichte für O.H.Förster, Köln 1960, S.200

214) H. Schnitzler, Mouseion (s.o.Anm.213), S. 201; - Goldschmidt, II, 99, glaubt an eventuelles Nachhelfen durch Bemalung(auch weil das Kreuz fehlt!).

215) 1. Jahrtausend, Nr.386, zu den zwei Essener Tafeln: "ursprünglich zum Einband einer Handschrift kleineren Formats" gehörig.

216) H.Swarzenski, Monuments, Tafel 30, Abb. 74, S. 43 - "Hildesheim?". Die 3 übrigen Seiten zeigen: Fußwaschung (2.Längsseite), Christus in Emmaus (?) und eine Szene aus der Apostelgeschichte (?).
Auf der Deckplatte ist parallel dem Rand ringsum eine Ranke eingraviert, die in kreisförmigen Einrollungen männliche Halbfiguren (Apostel?), die Evangelistensymbole (in den Ecken), die Hand Gottes und das Lamm einschließt. Die Ranke wird aus fleischigen, schlauchartig dicken Stengeln gebildet, aus denen knollenförmige Verdickungen und Gebilde von abbrevierten, manchmal lilienähnlichen Formen hervorwachsen. Sie reicht in ihrer zeichnerischen Qualität nicht an die um Vieles feineren und geschmeidigeren Rankengebilde anderer ottonischer, sicher niedersächsischer Werke heran: z.B. Matthäus-Blatt, Manchester, J.Rylands Library 88; Tragaltar Slg. Spitzer, Paris, Louvre; Sockelplatte vom Armreliquiar des hl. Sigismund, Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum - vgl. zu diesen Beispielen T.Buddensieg, Beiträge zur ottonischen Kunst in Niedersachsen, Festschrift H.Schnitzler, Düsseldorf 1965, S. 68 ff. - Der Christus der Fußwaschung auf dem Kasten zeigt eine allgemeine Übereinstimmung in der Stellung des Unterkörpers und in den Faltenmotiven mit Maria und Simeon auf dem Darbringungsfeld der Tür. Die Faltengebung und die Behandlung der Köpfe sind am Reliquienkasten jedoch stark schematisiert wiedergegeben.
Der Katalog "Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr", Essen 1956, Nr.558, stellt den Kasten in die "stilistische Tradition der figürlichen Hildesheimer Buchmalerei des 11. Jh.". Bei eingehenden Vergleichen mit den ottonischen Hildesheimer Codices konnte die Ver-

fasserin jedoch keine überzeugende stilistische Verwandtschaft ermitteln. - Die Schmalseiten werden im Katalog "Emmaus" und "Dedikationsszene" benannt. Zur Deutung der Tischszene sei hier auf die "Erscheinungen Christi" im Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte, 1323, Abb.13, hingewiesen: dargestellt ist in einer Münchener Handschrift des 12. Jh. Christus zwischen 2 Jüngern am gedeckten Tisch, als frühest bekannte Darstellung zur Illustrierung der (verlorenen) "Vita Jacobi Apostoli" interpretiert (im Bildtypus der Emmausszene entlehnt). Zur "Dedikationsszene" vgl. man die Apostelgeschichte X, bes. 24-26; es ist jedoch keinesfalls zu beweisen, daß der Niederfallende der Hauptmann Cornelius ist, doch könnte die Figur mit dem Nimbus ein Apostel sein, für letzteren Hinweis danke ich freundlichst Herrn Derr.

217) H.Swarzenski, Monuments, S.22, Abb.31; er spricht von einer Wiedererweckung des Reimser Stils durch Bernward. L.W.Jones/C.R.Morey: The Miniatures of the manuscripts of Terence, 1931, P = Parisinus lat. 7899; C = Vaticanus latinus 3868; - ebd. S. 51: für P Archetypen von C übernommen, dieses sei in Corbie geschrieben, 822 bei der Gründung Corveys dorthin übergesiedelt . - Vgl. Adelphoe - 519, P fol II, C fol 59; - 514, P fol III; Eunuchus - 172, P fol 37 und fol 173, C fol 20; Phormia - 727, P fol 161, C fol 83 und fol 728; - 747, P fol 164 und fol 748, C fol 85 - bei letzteren ist gezeigt, wie ein Oberkörper mit rechtem Arm und vorschießendem Kopf in Richtung des Partners expressiv reagiert.

218) H.Swarzenski, Monuments, S. 22, Tafel 47, Abb.105 u. 106. Über die Stellung von Reims zu Hildesheim s. S. 21 ff.

219) ebd. Abb. 105; - Weitere Abbildungen des Codex bei T.Rice: English Art (871-1100), Oxford 1952, Abb.68, 69a u. b, s. auch S. 203. - Nordenfalk: Das frühe Mittelalter, 1957, S. 187, datiert die Handschrift in die zweite Hälfte des 10. Jhs; - 1927 veröffentlichte J.Gollancz "The Caedmon-Missale". Innerhalb der Illustrationen zur Genesis unterscheidet er stilistisch drei Hände (S.XXXIII); die ersten beiden seien von der Reimser Schule (Utrecht-Psalter) abhängig; er datiert ihre Zeichnungen "um 1000" und lokalisiert sie nach Südengland.
Eine Reihe von Figuren im Missale und auf der Tür zeigen bewegungsmotivisch ein sehr ähnliches und gleich lebhaftes Verhalten. Auf fol. 9 beugt Gottvater seinen Kopf in der gleichen Art wie der auf der 1.Türszene tief zu den Händen herab, die den schlafenden Adam an Schulter und Oberarm berühren; wie der Oberkörper Gottvaters fast ins Profil, der Unterkörper breit in die Fläche gerückt ist, wie die Beine unter dem Gewand angedeutet sind, die Rückenlinie verläuft -

ist im Codex und auf dem Türfeld von größter Übereinstimmung. - Luzifer auf fol. 28 agiert zwischen Adam und Eva nach zwei Seiten, Kopf und Füße in entgegengesetzte Richtung gewendet. Bei der Austreibung aus dem Paradies auf fol. 46 schaut sich Adam um, auf der Tür in der gleichen Szene ist es Eva; auch ist der Engel mit dem erhobenen Schwert in beiden Kompositionen (Codex und Tür), bes. in der Armhaltung zu vergleichen. Gottvater, der Adam und Eva verhört (im Missale fol. 10), haben beide Künstler sehr ähnlich gestaltet; er hat die gegen die Stammeltern ausgestreckte Hand hoch und an seinen Oberkörper herangenommen, der kurvig aufwärts wehende Mantel - im Missale nach rückwärts - hebt auf dem Bronzefeld der Tür die Geste der Verurteilung noch bes. hervor.
Es sei auf die Geburt von Kain und Abel im Codex, fol. 48, hingewiesen: Eva liegt in einem kastenförmig gebildeten Bett, das ähnlich schräg zum Bildrand gesetzt ist - wie das Lager Mariae in der Geburtsszene auf der Tür (beide Frauengestalten richten den Oberkörper auf, die parallel liegenden Beine zeichnen sich durch das Gewand hindurch ab). Auch die Szene des Brudermordes ist im Codex (fol.49) und auf der Tür zu vergleichen: die Komposition der beiden Brüder zueinander. - Allgemein sind die Beweglichkeit und Lebhaftigkeit Adams und Evas sowohl im Missale als auch auf den Türfeldern bes. auffällig und in der Intensität einander sehr ähnlich.

220) Werdendes Abendland, Nr.496; - Abb. 35 in: Westfalen-Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 40, 1962, in einem Aufsatz von Rensing über die Ikonographie der Himmelfahrt Christi.

221) Bloch, Textband I, 1. Jahrtausend, S. 534 ff.; Tafelband ebd. Nr. 374-375

222) Photos der Handschrift in Baltimore stellte mir Dr. Buddensieg zur Verfügung. Auf mehreren Initialseiten treten ziemlich breite Punktborten auf, auch einfache "Bogenrüschen"; beide Formen sind im Kostbaren Evangeliar zu finden. Die bei Bloch (s.o. Anm.210) abgebildete Seite zeigt schon die Vorliebe für punktierte Gründe, die auf den Initialseiten des Kostbaren Evangeliars häufig und dann in dichten Feldern auftreten.

223) Goldschmidt: Ein sächsischer Buchdeckel aus ottonischer Zeit, in: Festschrift für P.Clemen, 1926, S.277; Buddensieg, Kunstchronik 1958, S. 239

224) Z.B. Aufbau einer Initialseite - vgl. T./62 und Abb. 418 im 1. Jahrtausend; wie drei Schriftstreifen gleichmäßig über ornamentierte Folie gelegt werden - vgl. T./63 und Photo Haseloff 4/70; die Verteilung

von Initialgruppen über gemusterten Grund - vgl. T./67 und Photo Haseloff 4/70. Auch kleinere Buchstabenbildungen sind sich sehr verwandt. In beiden Handschriften kommen die gegenläufig zueinanderstehenden hellen Bogenbildungen vor, und das Muster der Liber-Seite in Wolfenbüttel tritt in Hildesheim, in der Ausbreitung reduziert, als trennende Borte zwischen zwei Bildhälften auf (T./60, 61 u. Sammlung Haseloff 4/70), die Formengebung stimmt bis in die letzte Einzelheit überein.

225) Werdendes Abendland, Nr. 497 u. S. 221; - Dr.Buddensieg stellte mir ein Photo zur Verfügung.

226) Tschan, II, S.139; - Bertram: Geschichte des Bistums Hildesheim, I, 1899, S. 36 ff.; - Adamski: Die Christussäule in: Bernward und Godehard von Hildesheim, Hildesheim 1960, S. 195

227) H.Swarzenski, Monuments, Tafel III-116

228) Schnitzler, S.61, Anm. 149; - Zimmermann, Kunstgeschichtliche Anzeigen 1909, IV, S. 114; - H.Swarzenski, Art Bulletin XXIV, 1942, S. 292

229) Zimmermann, S. 21

230) Im Hinblick auf die Plastik meint Schnitzler, S.61, Anm. 149: "Es ist kein Zufall, daß die beste Stilparallele, die Wesenberg für die Hildesheimer Erkanbaldkrümme und die Bernwardsleuchter bringt, ein Fuldaer Elfenbeinrelief ist (S.20, Abb.4)."

231) Göttinger Sakramentar: Zimmermann, S. 2 ff.; -
1. Jahrtausend, Nr. 437-439, 440b
Udineser Sakramentar: Zimmermann, S. 17 ff.; -
Abbildungen wurden vom Verfasser benutzt aus der Photosammlung Haseloff 7/2 und 7/6a-b

232) Zimmermann, S. 6, bezeichnet den Figurentypus der ersten Gruppe (er teilt die Miniaturen in drei verschiedene Stufen) "ohne struktiven Aufbau, schlaff in der Haltung ...". R. Hausherr: "Der tote Christus am Kreuz - Zur Ikonographie des Gerokreuzes", Diss., Bonn 1962, V, S. 87, wies darauf hin, daß der gekreuzigte Christus in ärmelloser Tunika auf dem Lukas-Bild im Kostbaren Evangeliar Bernwards (Hildesheim, Dom, Nr.18) sonst nur noch im Sakramentar aus Fulda (Göttingen, Universitätsbibl., Cod. 231) vorkommt. "Die Kurzifixbilder der Hildesheimer Buchmalerei müssen also auf Trierer und Fuldaer Buchmalerei zurückgeführt werden."

233) Zimmermann, S. 10

234) Bamberg I: s. Zimmermann, S. 22 ff.; - Schnitzler, S. 117-118; Evangeliar in Hildesheim: Tschan, II, S. 28 ff., Abb. 17-40; Boeckler, A.M., S. 52; - Goldschmidt, B.M. II, S. 22. - Photos von Bamberg I stellte mir freundlicherweise Dr. Buddensieg, Berlin, zur Verfügung. Hier sei ihm herzlicher Dank gesagt.

235) Zimmermann, S. 22

236) Goldschmidt, S. 23; s. dazu Garger, Kritische Berichte V, 1932/33, S. 113 - In Hildesheim scheint diese Breitlegung aber besonders hervorgehoben zu sein.

237) Beim Hildesheimer Verkündigungsengel entsteht ein ähnlicher Eindruck: vom rechten Knie abwärts legen sich drei Sichelfalten übereinander, die an sich keine Funktion verdeutlichen.

237a) Vgl.: Tötung des Bonifatius (126b); Kreuzigung Petri (135a); Martinsbild (170a); Christus der Fußwaschung (60a). Es sei hier noch auf die Figur des auferstandenen Christus sowohl in Bamberg, lit.I als auch auf den des letzten Türreliefs hingewiesen: in der Art ihrer Bewegung - nach rechts schreitend, jedoch sich lebhaft mit Kopf und ausgestrecktem Arm nach links herumdrehend, den Frauengestalten zu - sind sie aus ähnlicher Situation heraus in gleicher Gestik aufgefaßt.

238) Schnitzler, S. 61, Anm. 149; Elfenbein s. Goldschmidt I, 67b

239) Schnitzler, Abb. 29

240) Zeigen nicht der zweite und dritte König auf der Tür ähnliche Abschnürungen an den Waden wie die vorderen Männer der Aachener Tafel? (Abb. s.o. Anm. 239)

241) Schnitzler, S. 114

242) T. Buddensieg: Ein ottonischer Steinkopf in Fulda, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen V, 1960, S.7 ff. Der Vergleich mit Türfiguren, S. 14-16

243) Aus der Fuldaer Tradition könnte in Hildesheim auch das Motiv der "korkenzieherartigen" Wolken zwischen den Engeln am Bernwardsarkophag (Abb. 316 bei Wesenberg, s. ebd., S.182) herzuleiten sein. Zur Wolkenform in Fulda s. Schnitzler, S. 117, der sie durchgehend in der Fuldaer Buchmalerei nachweist. Die Hildesheimer Form ist spiraliger, besonders nahe kommt sie der Darstellungsart im Feld des Johannessymbols im Evangeliar Berlin Ms 18 (Schnitzler, Abb.60, S. 118)

244) Jantzen, 1959, S. 73; - Wölfflin: Bamberger Apokalypse, München 1918, S. 5

245) Die einzelnen Thesen sind von Wesenberg, S. 172 ff. zusammengefaßt worden; s. auch Beseler-Roggenkamp, S. 103. Die Inschrift der Tür: s. Wesenberg, S. 65. Die Stelle bei Wolfher über Godegard: s. Wesenberg, S. 172

245a) "templum angelicum" der Türinschrift, s. Wesenberg, S. 65 und S. 172 ff.

245b) s. Wesenberg, S. 172

245c) Algermissen: Bernwards Handschriften und Miniaturen, in: Bernward und Godehard von Hildesheim, Hildesheim 1960, S. 138. Maria war Patronin der Diözese!

245d) Beseler-Roggenkamp, S. 103

245e) nach Hüffer, Vita Godegardi, S. 144-145

246) Beseler-Roggenkamp, S. 102, Anm. 229

247) G. Bandmann, Textband I, 1.Jahrtausend, S. 371

248) P.F. Osländer: Die Eigenart des kostbaren Bernwards-Evangeliars, in: Bernward und Godehard von Hildesheim, Hildesheim 1960, S. 146; - zum Widmungsbild und seinen Inschriften s. S.Beissel: Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim, Hildesheim 1894, S. 3-4

249) Zur Datierung der Tür:
Goldschmidt, S. 14-15, folgte Dibelius (1906, S.21 ff.) und nahm als vermutliche Entstehungszeit den Zeitraum 1008-1015 an, da die Vita Bernwardi im ersten Teil (der 1008 als abgeschlossen gilt) keine Bronzetätigkeit erwähnt.
Über Zweifel der neueren Forschung an der Echtheit der Vita Bernwardi - erhalten in den Handschriften Hannover und Dresden - s. Algermissen: Die historischen Quellen über die Persönlichkeit, das Leben und Wirken Bernwards, in: Bernward und Godehard von Hildesheim, Hildesheim 1960, S. 1 ff.; s. auch Regesten bei Beseler-Roggenkamp, S. 168

L e b e n s l a u f

Am 26.1.1938 wurde ich als Tochter des Ingenieurs Werner Storm und seiner Ehefrau Irmgard, geb. Kintlein, in Berlin geboren.
1944 in Schöneiche bei Berlin eingeschult, wechselte ich 1946 in andere Schulverhältnisse über, da mein Vater als sog. Spezialist in die UdSSR verpflichtet wurde. Wir lebten in der Nähe von Moskau, und ich besuchte eine für deutsche Kinder eingerichtete Schule, in der russische Lehrer in russischer Sprache unterrichteten.
1951 wieder nach Deutschland zurückgekehrt, besuchte ich die Grundschule in Berlin-Friedrichshagen.
Dort kam ich 1952 auf die Gerhart-Hauptmann-Oberschule, die ich 1956 mit dem Reifezeugnis absolvierte.
Als ich mich danach an der Humboldt-Universität für das Studium der Kunsterziehung bewarb, erhielt ich eine Ablehnung. Ich zog nach Westberlin und bestand im Juli 1957 die sog. Ergänzungsprüfung nach dem 13. Schuljahr im Sonderlehrgang für Ostabiturienten an der Sophie-Scholl-Schule in Berlin-Schöneberg.
Im Herbst 1957 begann ich mein Studium der Kunstgeschichte im Hauptfach, Archäologie und Publizistik in den Nebenfächern an der Freien Universität Berlin.
Meine Lehrer waren:
die Professoren und Dozenten Baumgart, Junecke, Kauffmann, Keutner, Loeschke, Richart und v.Simson in Kunstgeschichte; Goethert, Schmidt und Weber in Archäologie; Eberhard, Dovifat, Kieslich und Löckenhoff in Publizistik; Kanthack und Weischedel in Philosophie.
Vom Frühjahr 1963 bis zur Promotion war ich als wissenschaftliche Hilfsassistentin bzw. Bibliotheksangestellte am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin beschäftigt.